FOREIGN
DISSERTATION
44103

B 2636903

UC-NRLF
B 2 636 903

Das künstlerische Gestalten von Maurits Maeterlinck

dargestellt an seinen Gedichten und Dramen.

Son cœur, plutôt contemplatif,
Pourtant, saura l'œuvre des hommes.
P. Verlaine, Sagesse III
œuvr. compl. I, 261.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

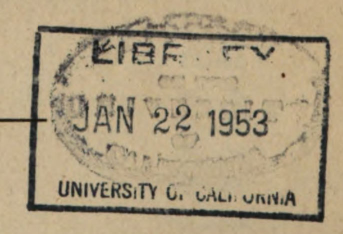
UNIVERSITÄT MARBURG

VORGELEGT

VON

MARIE-ANNE KUNTZE

AUS KREUZNACH



Marburg 1916

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.

Digitized by Google



Von der Fakultät angenommen am 26. November 1915.

Berichterstatter: Herr Professor E. Wechssler.



Digitized by Google

Gliederung.

Seite

Literaturverzeichnis . . . . 5—8

Einleitung 9

I. Kapitel: Weltanschauung und künstlerisches Gestalten 9—15

II. Kapitel: Wiedergabe der inneren Welt . . . . . 15—62

1. Abschnitt: Das Symbol im allgemeinen . . . . . 15—17

2. Abschnitt: Die Stimmung . . . . 17—50

a) Philosophische stimmungsbildende Faktoren . . 17—26
b) Traditionelle stimmungsbildende Faktoren . . . 26—31
c) Sinnliche stimmungsbildende Faktoren . . . . 31—50

α) Einwirkungen auf das Ohr . . . . 31—45
β) Einwirkungen auf das Auge . . . . 45—49
γ) Einwirkungen auf die niederen Sinne . . . . 49—50

3. Abschnitt: Symbolik im engeren Sinne . . . . . 50—62

a) Symbolik der Dinge . . . . 50—51
b) Symbolik der Personen . . . . 51—59
c) Symbolik der Handlung . . . . 59—62

III. Kapitel: Wiedergabe der äußeren Welt . . . . . 62—71

1. Gehörseindrücke . . . . 62—65
2. Eindrücke der niederen Sinne 65
3. Gesichtseindrücke . . . . 65—71
4. Epithese 71

IV. Kapitel: Beseelung . . . . 72—81

1. Teile des menschlichen Körpers . . . . 72—73
2. Dinge . . . . 73—74
3. Abstrakta . . . . 75—78
4. Natur . . . . 78—81

V. Kapitel: Metapher und Vergleich . . . . 81—108

1. Metapher . . . . 81—102

a) Anordnung, ihre Absicht und ihr Grund in den Serres Chaudes. . . . . 82—87

Digitized by Google

Seite

b) Darlegung und Erläuterung . . . . 87—102

α) in Gruppe I. . . . . 87—94

β) in Gruppe II . . . . 94—97

γ) in Gruppe IV. . . . . 98—100

δ) in Gruppe V. . . . . 100—102

2. Vergleich . . . . 102—108

Zusammenfassung 108

Digitized by Google

Literaturverzeichnis.

A. Texte.

Maurice Maeterlinck: Théâtre I—III. Bruxelles, Lacomblez 1911 u. 1912.
Serres Chaudes, suivies de 15 Chansons. Paris, Calmann-Lévy 1912.
Monna Vanna. Paris, Fasquelle 1903.
Joyzelle (ibid.).
L'Oiseau Bleu (ibid. 1911).
Marie Magdeleine (ibid. 1913).
L'Intelligence des Fleurs (ibid. 1912).
La Vie des Abeilles (ibid. 1912).
La Mort (ibid. 1913).
Le Trésor des Humbles. Paris, Mercure de France 1910.
Das Wunder des heiligen Antonius, übersetzt von Fr. von Oppeln-Bronikowski. Leipzig 1904.

B. Bibliographie.

A. Barre: Bibliographie du Symbolisme. Paris 1911.
G. Lanson: Manuel Bibliographique de la Littérature Française. Hachette 1912.
P. Thieme: Guide Bibliographique 1800—1906. Paris (Welter) 1907.

C. Bücher, Dissertationen, Programme.

I. Prinzipielles.

A. Albalat: Formation du Style. Colin 1902.
Ch. Bally: Traité de Stilistique Française. Idg. Bibl. II. Abt. Heidelberg 1909.
W. Dilthey: Das Schaffen des Dichters. Zellerband, Leipzig 1887.
E. Dussauze: Règles Esthétiques et Lois du Sentiment. Thèse p. le doctorat. Paris 1911.
E. Elster: Prinzipien der Literaturgeschichte Bd. I u. II. Halle 1897 und 1910.
R. de Gourmont: Le Problème du Style. Paris (M de Fr.) 1902.
— — L'Esthétique de la Langue Franç. (ibid. 1905).

Digitized by Google

K. Fischer: Über den Witz. Kleine Schriften 1. Reihe. Heidelberg 1896.
W. Kottke: Beitrag zur französischen Stilistik. Programm der 2. städt. Realschule Berlin 1910.
R. M. Meyer: Deutsche Stilistik. Handbuch Mathias III, 1. München 1906.
Th. Meyer: Das Stilgesetz in der Poesie. Leipzig 1901.
W. Scherer: Deutsche Poetik. Berlin 1888.
M. Schasler: Das Reich der Ironie, Heft 332/333 der Holtzendorf-und-Virchow-Sammlung XIV. Serie.
W. Stekel: Dichtung und Neurose. Wiesbaden, Bergmann, 1909.
„ „ Nervöse Angstzustände und deren Behandlung. Berlin und Wien 1908.
J. Volkelt: System der Ästhetik I. München 1905.
E. Wechssler: Weltanschauung und Kunstschaffen. Marburg, Ebel, 1911.
„ „ Zum Problem des Komischen anläßlich Molières. Frankfurt a. M. 1912.
„ „ Wesen und Begriff des Volksliedes. Marburg, Ebel, 1913.

II. Über Symbolismus im allgemeinen.

A. Barre: Le Symbolisme. Thèse p. le doctorat. Paris 1911.
A. Beaunier: La Poésie Nouvelle. Paris (M. d. Fr.) 1902.
H. Bergson: L'Évolution Créatrice. Alcan 1914.
A. Brisson: La Comédie Littéraire. Colin 1895.
J. Dornis: La Sensibilité dans la Poésie Franç. 1885—1912. Paris, Fayard.
R. de Gourmont: Le Livre des Masques. (M. de Fr.) 1895.
R. Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907.
J. Huret: Enquête sur L'Evolution littéraire. Charpentier. 1891.
Ch. Morice: La Poésie de tout à l'heure. Perrin. 1889.
A. Séché et L. Bertaut: L'Evolution du Théâtre Contemporain. (M. de Fr.) 1908.
R. de Souza: La Poésie Populaire et le lyrisme Sentimental. (M. de Fr.) 1899.
T. de Visan: L'Attitude du Lyrisme Contemporain. (M. de Fr.) 1911.
M. Wilmotte: Études Critiques sur la Tradition Littéraire. Champion. 1909.

III. Über Maeterlinck.

A. van Bever: Maurice Maeterlinck. Sansot. 1896.
M. Esch: L'Oeuvre de M. Maeterlinck. Merc. de Fr. 1912.
A. Heine: M. Maeterlinck. Die Dichtung 33. Berlin 1905.
G. Hardy: M. Maeterlinck. Les écrivains fr. de la Belgique. Bruxelles 1909.
H. Meyer-Benfey: Die Religion der Modernen. Leipzig 1902.
Monty-Jacobs: Maeterlinck, e. kritische Studie. ibid. 1901.

Digitized by Google

W. Mießner: Maeterlincks Werke, e. literarpsychol. Studie über die Neuromantik. Berlin 1904.
L. Sehring: Maeterlinck als Philosoph u. Dichter. Kulturträger 18. Seemann.
E. Steiger: Das Werden des neuen Dramas II. Berlin, Fontane, 1898.
E. Thomas: M. Maeterlinck. London (Methuen & Co.) 1911.
J. Schlaf: M. Maeterlinck. Die Literatur Bd. 22.
B. Timmermanns: L'Evolution de M. Bruxelles 1912.

IV. Zur Untersuchung herangezogene Werke.

Le Cabinet des Fées par Mme d'Aulnoy. A Genève chez Barde II—IV. 1785.
G. Doncieux: Le Romancéro Populaire de la France. Paris[2] 1904.
W. Fleischer: Synästhesie u. Metapher bei Verlaine. Greifswald, Diss. 1912.
Haupt-Tobler: Französ. Volkslieder. Leipzig (Hirzel) 1877.
L. Menz: Die sinnlichen Elemente bei E. A. Poe. Marb. Diss. 1916.
M. Pulver: Romantische Ironie u. romant. Komödie. Freiburg. Diss. 1912.
Ch. Perrault: Contes des fées. Le Cabinet des Fées Bd. I.
J. Ulrich: Franz. Volkslieder. Leipzig 1899.
P. Verlaine: Oeuvres complètes. Messein 1911—13.
A. Villiers de l'Isle Adam: Contes Cruels. Paris 1913.

D. Zeitschriften.

H. Bergson: Introduction à la Métaphysique. Revue de Métaph. et de Morale 1903.
A. Boschot: La Réforme de la Prosodie. Revue de Paris 1901.
R. Doumic: Les deux Manières de Maeterlinck. R. d. d. M. 15. 8. 1902.
F. Brunetière: Symbolistes et Décadens. ibid. 1. 11. 1888.
M. Esch: M. Maeterlinck. Die neueren Sprachen Jan.-Febr. 1912.
Fr. v. Oppeln-Bronikowski: M. Maeterlinck u. der Mystizismus. Nord u. Süd 1898.
— — M. Maeterlinck. Zeitschr. f. franz. u. engl. Unterr. V.
A. Retté: Le Vers Libre. Merc. de Fr. juillet 1893.
— — Sur le Rythme des Vers. ibid. mars 1889.
A. Riehl: Bemerkungen z. Problem der Form i. d. Dichtkunst. Viertelj.-Schr. f. wiss. Philos. 1897.
C. Savarit: Les Lois de l'Allitération et de l'Assonnance. Merc. de Fr.; février 1908.
V. Ségalen: Les Synesthésies et l'École Symboliste. Merc. de Fr. avril 1902.
C. de Soissons: Maeterlincks latest Drama. Fortnightly Review Dec. 1900.

Digitized by Google

L. P. Thomas: Marie Magdeleine. Behrens Ztschr. XLII 2/4.
F. Viélé-Griffin: Le Symbolisme Franç. La grande Revue 25. I. 1908.
„ „ „ La Poétique Nouvelle. Merc. de Fr. oct. 95.
T. de Visan: L'Idéal Symboliste. ibid. juillet 1907.
Quarterly Review: On Modern Mysticism. 1899.
T. de Visan: Le Romantisme Allemand et le Symbolisme Français R. d. d. M. 16. 12. 1910.

Digitized by Google

Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, das künstlerische Gestalten von M. Maeterlinck unter Zugrundelegung seiner Lyrik und seiner bisher erschienenen Dramen darzustellen. Der Ausdruck „künstlerisches Gestalten“ wurde als umfassend deshalb gewählt, weil sich die Untersuchung nicht nur den stilistischen Mitteln im engeren Sinn zuwendet, sondern sich bemüht, alles das herauszuarbeiten, was zu der künstlerischen Gestaltung des Stoffes von seiner Konzeption an beigetragen hat. Dabei werden auch metrische und technische Eigentümlichkeiten, soweit sie sich als notwendiger Ausfluß der künstlerischen Auffassung des Dichters ergeben, zu berücksichtigen sein. Zunächst wende ich mich zu der Frage nach der Weltanschauung des Dichters; denn: « la forme sans le fond, le style sans la pensée, quelle misère[1]! »

I. Kapitel.

Weltanschauung und künstlerisches Verfahren.

„Die Frage nach der Weltanschauung ist bei jedem Verfasser und jeglichem Werk von einschneidender Bedeutung, ja durchaus unentbehrlich[2].“

Dies bewahrheitet sich wiederum am poetischen Werk von M. Maeterlinck. Selten wohl liegt das In- und Durcheinandergreifen der beiden Fäden, der Weltanschauung und des künstlerischen Gesaltens, zu einem einzigen Gewebe so klar auf der Hand wie bei ihm. Ich kann mich auf kurze Angaben über die erstere beschränken, da darüber bereits eine große Literatur besteht[3].

---

[1] R. de Gourmont: Probl. du style S. 133.

[2] E. Wechssler: Weltanschauung u. Kunstschaffen S. 3.

[3] Z. B. Meyer Benfey: Die Religion der Modernen; Timmermanns: L'évolution de la philosophie de Maeterlinck, Preuß. Jahrb. 99, H. 12. A Drews: M. M. als Philosoph

Digitized by Google

Auch der Symbolismus, dem Maeterlinck angehört, ist im Grunde nichts anderes als ein Kampf um Weltanschauung. Er ist die natürliche Reaktion gegen den Naturalismus und Positivismus einerseits, die «parnassiens» andrerseits. Die Jugend lehnt sich auf gegen den Versuch, alles zu rationalisieren. Sie betont gerade das Irrationale, das, was sich weder in die Gesetze der Naturwissenschaft, noch in ästhetische enge Formen pressen lassen kann. So ist die Bewegung gleichzeitig ästhetisch und religiös gefärbt. Maeterlinck gehört zu den Mitgliedern der symbolistischen Gruppe, denen das religiöse Moment mehr am Herzen liegt, wohlverstanden nicht im Sinne der kirchlichen Lehre, sondern der Stellung des Menschen gegenüber dem Unendlichen: er ist Mystiker. Man muß sich wohl hüten, die Mystik Maeterlincks der der alten Mystiker einerseits, der eines Novalis andrerseits adäquat zu denken[1].) Es dürfte lockend erscheinen, diese Begriffe näher zu untersuchen; das ginge aber über den Rahmen dieser Abhandlung weit hinaus[2].) Die Mystik eines Franz von Assisi, eines Suso, bestand in der völligen Hingabe, in Askese; ihr Höchstes ist der ekstatische Zustand; sie entsprang einem tiefgefühlten Gottbedürfnis. — Die Mystik eines Novalis, wie sie in den Hymnen an die Nacht und vielen Fragmenten ihren Ausdruck findet, entstand aus trauernder Liebe; auch sie wendet sich von der Welt ab, aber nur, „um den geheimnisvollen Weg nach innen“ zu wandern. Keine Ekstase, sondern Verinnerlichung: „in uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten“, heißt es in dem bekannten Fragment des Blütenstaubs.

Maeterlincks Mystik hat viele Wandlungen durchgemacht. Ihre jetzige Färbung geht aus dem letzterschienenen Werk «La Mort» klar hervor. Sie entspringt dem Bedürfnis nach dem Unendlichen; sie wendet sich aber nicht von der Welt ab zu einem abstrakten, absoluten, vollkommenen Unendlichen, sondern was wir befragen müssen, ist «l'infini qui se cherche, évolue; ... celui que nous voyons et imaginons dans le temps et l'espace» (P. 229; vgl. P. 168; 147). Nur in einem solchen sich entwickelnden Unendlichen ist ihm der Gottesbegriff unbegrenzt; nur so ist unser Fortleben nach dem Tode denkbar. Im End-

---

[1] Dies tut J. Dornis: La sensibilité dans la poésie française, S. 57 ff.

[2] Vgl: On modern mysticism: Quarterly Review 1899, V. S. 79 ff.

Digitized by Google

lichen gilt es, die Fäden zum Unendlichen aufzudecken. Wir werden das Geheimnis zwar nie finden. Dennoch kann es sein, daß unsre Bestrebungen dereinst einen Schritt weiter helfen. Hier liegt ein Unterschied zur «vie des abeilles», die den Dingen einfach Existenz, kein Ziel zuschreibt (P. 50). Wie sich bei uns Intelligenz notgedrungen mit Bewußtsein paart, so wird vielleicht die « intelligence » der gesamten Natur dazu beitragen die «conscience» des Universums zu formen (La Mort, 186). Vielleicht liegt hier das Geheimnis der Pflicht, jenes «devoir mystérieux de la race», die das Leben der Bienen uns gepredigt hat (P. 12).

Natürlich hat sich diese Weltanschauung erst im Laufe der Jahre entwickelt[1].

Bezeichnend lautet das Motto der S. Ch.: et torpenti multa relinquitur miseria. Apathisch sah der Jüngling zwischen Idee und Wirklichkeit eine unendliche Kluft, die sich nie überbrücken lassen würde. Dieser Pessimismus wird allmählich durchdacht. Gegenüber der Feindseligkeit der jenseitigen geheimnisvollen Macht bleibt uns nur willenlose Unterwerfung. Doch da jene uns lenkt, sind wir auch unverantwortlich für unser Tun. Das ist die Weltanschauung der Jugenddramen.

Einen Schritt weiter geht die Mystik des Trésor des Humbles: Versenken wir uns also in unsere Seele; lassen wir das äußere Leben mit seiner Inkongruenz von Idee und Wirklichkeit! Der Pessimismus weicht. Unser Leid ist keine Grausamkeit des Schicksals mehr, sondern ein Weg, uns selbst zu finden: la douleur qui nous purifiera peut-être (P. 187). Schon hier wird im Kapitel über die Frauen betont, daß sie «les plus proches parents de l'infini qui nous entoure» (P. 88) sind; «elles ont une lampe que nous avons perdue» (P. 86).

Die Liebe zu Georgette Leblanc gibt dem Dichter denn auch eine andere Bewertung von Leben und Welt; aus Pessimismus wird Optimismus, wohlverstanden unter Beibehaltung der mystischen Richtlinie. Nicht in Passivität, nur durch aktives Leben wird, wenn je, das «*au-delà*» erkannt. Das Geheimnis des Schicksals weicht jedenfalls, denn durch Handeln werden wir seine Herrn. Zum erstenmal wird Charakter und Willen betont. In diese Periode fällt das erste Charakterdrama, **M. V.**

Nicht immer bleibt Maeterlincks Weltanschauung auf dem er-

[1] Das folgende im Anschluß an Timmermanns, op. cit.

Digitized by Google

rungenen Posten stehen; Rückfälle in Pessimismus, wenn auch in gemilderter Form, verraten sich aus dem Ois. Bl. Aber im allgemeinen scheint der Dichter seinen optimistischen Standpunkt zu wahren, wie ich zuvor im Anschluß an sein leztes Werk darzulegen suchte.

Dieser Entwicklung der Weltanschauung entspricht nun genau das Kunstschaffen Maeterlincks. Wie er alle Lebenswerte an dem einen Maßstab, der Mystik, mißt, so hat er auch in seinem künstlerischen Verfahren ein zentrales Prinzip: Was dem Gläubigen die Mystik bedeutet, Aufdecken der Beziehungen zum Unendlichen ohne Verstandesarbeit, ist dem Dichter die *vision centrale*, die Intuition. Ebenso wie er aber mehr und mehr zur Erreichung des jenseitigen Ziels im Diesseits die Fäden durch Verstandesarbeit zu suchen sich bemüht, so tritt im Lauf seiner künstlerischen Entwicklung neben jene «vision centrale» die «vision périphérique».

Beide Ausdrücke sind dem Buch von T. de Visan: L'Attitude du Lyrisme Contemporain (Paris 1911) entlehnt, das ganz auf Henri Bergsons Lehre aufbaut. In der Tat ist ein Verständnis der symbolistischen Kunst kaum möglich, ohne sich mit den Gedanken dieses Philosophen beschäftigt zu haben. Ich werde die Hauptpunkte seiner Lehre, die für die folgende Darstellung von Wichtigkeit sind, im Anschluß an die *«évolution créatrice»* kurz wiedergeben.

Nichts ist; alles wird, entwickelt sich beständig gemäß seiner ursprünglichen Lebensschwungkraft (élan vital). Diese läßt — etwa gleich einer Granate, die im Fluge platzt — auf dem Weg den Stoff, den sie vorwärtsträgt und der in jedem Augenblick, bereichert durch die Vergangenheit, schneeballartig anwächst, sich in viele Teile spalten, von denen jedoch jeder die ursprüngliche Schwungkraft weiter in sich birgt. Es kann also sein, daß sich aus einem uranfänglichen Stamm verschiedene Zweige entwickeln. Durch Anpassung werden diese sich trotz ursprünglicher Gleichheit verschieden gestalten und auch den «élan vital», der ihnen innewohnt, verschieden ausbilden. So entstanden nebeneinander Instinkt und Intelligenz. Die Lebensschwungkraft entfaltete sich einerseits zum Instinkt, „der handelt wie das Leben selbst"; andrerseits zur Intelligenz, „die durch eine natürliche Verständnislosigkeit dem Leben gegenüber charakterisiert ist" (évol. créatr. P. 179). Denn der Verstand behandelt das Lebendige, Bewegliche wie etwas Starres und denkt

Digitized by Google

jedes Wirkliche, wie fließend es auch sei, stets als etwas bestimmt Umrissenes. Der Instinkt ist Sympathie, ist Intuition. Jener wendet sich dem Stoff und seinen Beziehungen untereinander zu, dieser dem Leben (P. 191). Denn Intuition führt uns ins Allerinnerste des Lebens. Was der gewöhnlichen Wahrnehmung, die von außen an die Dinge herantritt, verschlossen bleibt, gewahrt durch eine Art Sympathie der Künstler. Er durchbricht die räumliche Schranke, die ihn und sein Vorbild trennt; er versetzt sich in dessen Inneres selbst (P. 192).

Diese Gedanken hat T. de Visan bei seiner Einteilung der Dichter in zwei große Gruppen angewandt. Wenn er von äußerer Schau (vision périphérique) und innerer Schau (vision centrale) spricht, so ließe sich nach Bergson auch von Dichtern reden, die dem Schaffen der Intelligenz nachfolgen und solchen, die rein intuitiv arbeiten. Immer bleibt des Künstlers Aufgabe, zu schaffen wie die Natur. Beide Wege hat die Lebensschwungkraft sich gebahnt; beide also sind ihm offen. Klarer wird er arbeiten, wenn er von außen an die Dinge herantritt; lebenswahrer, lebensvoller, wenn er die „innere Schau“ ausübt. Es kann aber der Künstler auch beide Arbeitsweisen der Natur in sich vereinen.

Maeterlinck arbeitet zunächst nur kraft der inneren Schau. Das haben mehr oder weniger die Arbeiten von Schlaf, von Monty Jakobs, von Heine, von Thomson u. a. betont. Er ist rein intuitiver Dichter. Wenigstens in seinen Gedichten und frühen Märchendramen. Um 1900 beginnt er aber auch eine andere Bahn zu beschreiten: er arbeitet mit schärferen Umrissen; er geht von außen an die Dinge heran; er folgt der «vision périphérique», ohne jedoch die „innere Schau“ deswegen aufzugeben. R. Doumic hat einen Aufsatz über die „Zwei Arten von Maeterlinck“ geschrieben[1]. Er sagt darin, daß Maeterlinck seinen philosophischen Standpunkt *völlig* geändert habe und daß auch der Dichter entsprechend anders verfahre. Er bediene sich nunmehr des Verfahrens der Beobachtung, der Geschichte, der Psychologie als der einzigen Mittel, wodurch man den Menschen etwas Nützliches und Hörenswertes mitteilen könne. Ich glaube vom ästhetischen Standpunkt aus denselben Einspruch gegen die rigorose Behauptung der «ma-

[1] R. Doumic: Les deux manières de M.: Revue des deux Mondes, 15. 8. 1902.


Digitized by Google

nière totalement changée» erheben zu können, wie dies vom philosophischen Timmermanns und mit ihm italienische Gelehrte[1] getan haben. Maeterlinck bleibt Mystiker, obwohl er eben als «pionnier de l'inconnaissable» dem Erkennbaren näherkommt. Ebenso kann, — soll anders die Grundansicht, daß Stil und Weltanschauung einander wechselseitig bedingen, zu Recht bestehen — auch auf künstlerischem Gebiet wohl eine Entwicklung, keine grundsätzliche Wandlung festgestellt werden.

Es gilt zunächst, das Verfahren des Dichters zu untersuchen, das, auf innere Schau gestützt, das Innenleben zu veräußerlichen sucht; dies wird bei weitem den größeren Teil der Arbeit umfassen; sodann zu prüfen, wie des Künstlers Schaffen, bereichert um die äußere Schau, auch die äußere Welt wiedergeben will. Daraus ergeben sich die zwei folgenden Kapitel: die innere und die äußere Welt.

Ich werde zur Besprechung die Werke in fünf Gruppen einteilen:

1. S. Ch. = Serres Chaudes.
2. Frühe Märchendramen mit den 15 Chansons.

   Zu den frühen Märchendramen gehören:
   - Pr. M. = La Princesse Maleine.
   - 7 Pr. = Les sept Princesses.
   - P+M. = Pelléas et Mélisande.
   - M de T. = La Mort de Tintagiles.
   - A+P. = Alladine et Palomides.
   - A+S. = Aglavaine et Sélysette.
3. Bürgerliche Lebensbilder:
   - Intr. = L'Intruse.
   - Av. = Les Aveugles.
   - Intér. = Intérieur.
4. Mittlere Märchendramen und Legenden:
   - A+Bl. = Ariane et Barbe-Bleue.
   - S. B. = Sœur Béatrice.
   - Joyz. = Joyzelle.

---

[1] Timmermanns: op cit. P. 100 ff.

Digitized by Google

5. Historien und spätere Märchendramen und Legenden.
   M. V. = Monna Vanna.
   Heil. A. = Das Wunder des heiligen Antonius[1].
   Ois. Bl. = L'Oiseau Bleu.
   M. M. = Marie Magdeleine.

II. Kapitel.

Die Wiedergabe der inneren Welt.

1. Abschnitt: *Das Symbol im allgemeinen.*

Welches sind die geeigneten Mittel, um das vom Dichter intuitiv gewonnene Bild auch im Hörer erstehen zu lassen? Wie erzeugt Maeterlinck jenen «frisson d'art», den wir alle mehr oder minder beim Lesen seiner Dramen, seiner Gedichte verspürten? Viele Essayisten und Kritiker haben sich dieses Problem vorgelegt und teils hier, teils dort in ihren Arbeiten Antworten gegeben; am gründlichsten, wie mir scheint, die Studie von Monty-Jacobs, die freilich nur bis zum Jahre 1901 führt. Da ich ein einheitliches Bild des künstlerischen Gestaltens festzustellen bemüht bin, werde ich öfter schon Bekanntes wieder vorbringen müssen, um daran anknüpfen zu können.

Sollen wir miterleben können, was des Dichters innere Schau ihm zeigte, muß der Verstand möglichst ausgeschaltet werden. Hat erst das klare Wort Dinge erfaßt, die „auf seine Hilfe warten, um aus dem Schatten ans Licht zu gelangen", so verwandelt es sie sofort in Sachen[2]. Sie direkt verstandesmäßig benennen, heißt also das Leben eben jener Dinge zerstören. Andrerseits darf auch das sinnliche Moment nicht etwa im Vordergrund stehen. Dichtung ist etwas durchaus Geistiges. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis." Solange wir am Sinnlichen festkleben, können wir dem Flug der Dichtung nicht folgen. Also darf auch dies nur als Hilfsmittel benutzt werden, um unser Gefühl und unsre Vernunft zu erreichen.

Das Mittel, das all diesen Anforderungen gerecht wird, ist das Symbol. Was versteht man unter Symbol?

---

[1] Bisher nur in deutscher Sprache erschienen. Ich verdanke diese Feststellung dem Übersetzer, Fr. von Oppeln-Bronikowski.

[2] Bergson: évol. créatr. p. 174.

Digitized by Google

„Das Symbol ist ein Sinnbild oder Merkzeichen für etwas unendlich Geistiges[1].“ Wir suchen nach dem Symbol, um dies Geistige, das unerkennbar ist, in eine unserm eignen Bewußtsein adäquate Vorstellung zu fassen. Es ist also keine Analogievorstellung, sondern wir stellen durch dies Sinnbild Beziehungen her, bei denen jeder Vergleich ausgeschlossen ist.

Maeterlinck selbst unterscheidet J. Huret[2] gegenüber zwei Arten von Symbolen: das Symbol a priori, d. h. nach vorgefaßtem Entschluß ein Abstraktum in Menschliches kleiden — als Beispiel führt er Faust II an — und das unbewußte Symbol. Dies ist eine Naturgewalt, deren Gesetzen der Menschengeist nicht zu widerstehen vermag. Es wird aus dem Werk heraus geboren; der Dichter folgt passiv seinen Gesetzen[3]. Es ist klar, daß der Dichter die zweite Art erstrebt. Schon seine Weltanschauung als Mystiker verrät das ohne weiteres. Im Gegensatz zu J. Schlaf[4] glaube ich sie jedoch den S. Ch. absprechen zu müssen. Die gekünstelte Symbolik, die ganze Anordnung der Bilder, die vielen gelehrten Buchwörter weisen meines Erachtens auf einen vorgefaßten Entschluß hin. Dagegen erlangt Maeterlinck im Lauf seiner Entwicklung während der Jugendperiode (bis 1896) mehr und mehr jenes erstrebte Symbol. Man vergleiche S. Ch. mit 15 Ch., Intr. mit Intér. Erst hier ist die unbewußte Symbolik aus dem Werk heraus geboren[5]. Ois. Bl. schwankt in der Beurteilung zwischen Allegorie und Symbol. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Ob gewollt oder ungewollt, Symbolik bleibt in Maeterlincks ganzem dichterischen Werk, auch in den Dramen der vierten und fünften Gruppe. Dies allein widerlegt schon Doumics Behauptung vom völlig veränderten Standpunkt. — Dasjenige Symbol ist nun für den Mystiker die einzig mögliche Ausdrucksweise, das „die ganze Seele umfaßt und erfüllt“[6]. So kommt zu der Symbolik im engern Sinn eine eigentümliche Stimmung, die umhüllt, hinzu: erst durch das Einbetten der

---

[1] Récéjac: Essai sur les fondements de la connaissance mystique S. 130.

[2] J. Huret: Enquête sur l'Evolution littéraire.

[3] Die Bezeichnung Maeterlincks „a priori“ ist sehr irreführend, da dem unbewußten Symbol durch seine Immanenz diese Benennung in philosophischem Sinn zukommen müßte.

[4] J. Schlaf: M. Maeterlinck; D. Lit. XXII, S. 12.

[5] A. Barre: Le Symbolisme S. 269.

[6] Récéjac: op. cit. 130.

Digitized by Google

Symbole in diese gewinnen sie die seelenerfüllende Gewalt. In vielen Fällen ist eines mit dem andern so eng verwachsen, daß beide eins geworden, Stimmungssymbolik. Aus diesem Grund war es nötig, die allgemeinen Erörterungen über das Symbol vorauszuschicken, jetzt aber, ehe auf die eigentlichen Symbole eingegangen wird, die stimmungbildenden Faktoren zu analysieren.

2. Abschnitt: *Die Stimmung.*

Drei Faktoren scheinen mir wesentlich stimmungsbildend bei Maeterlinck zu sein: philosophische, traditionelle, sinnliche.

a) Philosophische stimmungsbildende Faktoren.

Die Grundstimmung, die die Dramen oder Gedichte mehr oder minder durchdringt, ist ironisch. Unter Ironie im weitesten Sinn versteht man den unendlichen Gegensatz zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Sein und Schein[1]. Die Aufdeckung dieses Gegensatzes kann in verschiedener Weise erfolgen. Wenn z. B. im Wunder d. h. Ant. von den Schulzleuten als „dem schönen, edlen Geleit“, den „Herrn mit den leichten, wohlklingenden Schritten“ geredet wird, so ist die Wirklichkeit einfach durch ihr Gegenteil ersetzt; diese Verstellung, = *εἰρωνεία*, wirkt komisch. Doch kann es eine Ironie geben, die auch durch Einsetzung des gegenteiligen Begriffs an Stelle des eigentlich gedachten erzeugt wird und durchaus ernst wirkt. Im Gegensatz zu dem vorigen Beispiel, wo dem Begriff eine Eigenschaft zu gesprochen wird, könnte man sie negative Ironie nennen; denn es wird jetzt eine Eigenschaft, die im Begriff als solchem liegen müßte, ihm abgesprochen. Es entsteht ein Oxymoron. Wenn z. B. Maeterlinck dem Sehenden die Eigenschaft des Blindseins — natürlich im bildlichen Sinn — verleiht, so liegt darin Ironie. Wir unfreien freien Menschen, wir törichten Weisen, wir blinden Sehenden! Das ist die Grundstimmung der Konzeption vieler Werke. Darum stellt der Dichter uns Menschen in den Av. in symbolischer Ironie als blind dar; so harren wir tatenlos in der Einöde des Lebens und merken noch nicht einmal, was uns fehlt. Wir dünken uns frei und bedürfen doch der Führung

[1] M. Schasler: Das Reich der Ironie. Holtzendorff-und-Virchow-Sammlung XIV. Serie, Heft 332/333.


Digitized by Google

wie Blinde, die keinen Schritt allein wagen. Das einzig sehende Wesen in diesem Stück ist das Kind; auch hier die Ironie: sein Sehen hilft ihm nichts, es ist unfrei, ein Säugling noch. Ähnliche ironische Symbolik liegt in den Gestalten des Intr. Der Onkel, der seine beiden Augen hat, schaut mitleidig entschuldigend auf den armen, blinden Großvater herab; er ahnt nicht, daß er selbst der wahrhaft Blinde, jener der wahrhaft Sehende ist. Durch das doppelte Oxymoron, in den Gegensatzfiguren verkörpert, wirkt der ironische Grundton noch stärker auf uns ein. Er erzeugt mit die Stimmung, die das Stück umschwebt. Dies ist bei andern Besprechungen nicht genügend hervorgehoben worden. Auch die III. Chanson beruht auf dem Aufdecken des Unterschieds von Sein und Schein: Schlangen zischen aus dem Herzblut des glücklichen Kindes; Engel wachen, wo das Blut des unglücklichen Kindes floß. Ähnlich zeigen IV, V und VI der Chansons den Widerspruch der unfreien Freien, auf dem sich A. + Bl. aufbaut: die Türen sind erreicht, niemand öffnet sie. Wie tief ironisch die Auffassung der I. Chanson! Der Wandrer nach dem Ideal sieht die goldnen Haare der eingeschlossenen Jungfrau (Dornröschenmotiv), doch er handelt nicht wie der Prinz: il se retourne et passe encore! — Wie Maeterlinck im Trésor des Humbles erklärt, daß Mark Aurels Weisheit gegenüber der eines Kindes nichts seine könne, so sagt noch im Ois. Bl. die Fée Bérylune, daß nur Kinder den blauen Vogel suchen können. Wir sehen letzten Endes die biblische Anschauung: „So ihr nicht werdet wie die Kinder". Mit Vorliebe werden daher symbolische Worte in den Mund des Kindes gelegt[1]; so in P. M., in P. + M., in S. B. Klein Allan und der Hund sind die einzig Wissenden bei Maleines Mord. Yniold schluchzt «je l'ai vu, vous allez partir» (P. + M., 45); die spielenden Kinder brechen jäh im Lärmen und Toben ab, ohne daß man ihnen Mélisandes Sterben verkündet hätte (P. + M., 100). — Auf einem Oxymoron, der für heilig gehaltenen Unheiligen und der für unheilig gehaltenen Heiligen beruht auch S. B. Die Ironie, daß grade Nonnen samt Äbtissin und Kaplan diesem Irrtum verfallen, wird durch die Lyrik und die Symbolik des Stückes verhüllt. Wir als Zuhörer wissen, daß der Dichter in Wahrheit die aus Liebe Sündigende für rein hält. Sonst würde der Gegensatz komisch wirken. Das tritt denn auch in der satirischen Legende, Heil. A., zutage, von

[1] Vgl. Monty Jacobs: op cit. S. 54.

Digitized by Google

der weiter unten die Rede sein wird. — Ironie als Ausdruck des resignierten Pessimismus, zu dem der Dichter vorübergehend zurückgekehrt ist, klingt schließlich als Grundstimmung des Ois. Bl. durch. Überall der Gegensatz zwischen Sein und Schein. Der blaue Vogel, den man findet, färbt ab oder stirbt. Die Kinder, die ihn suchen sollten, kehren mit leeren Händen heim: sieh da, in Tyltyls Käfig sitzt die Turteltaube, der blaue Vogel war stets daheim. Einen Augenblick wird man an den Verlaineschen Vers erinnert:

«Et comme le pinson de ma fenêtre
Et le canari, son voisin de cage,
Pépiaient gaiement, je crus reconnaître
L'Oiseau Bleu qui chantait dans le bocage»
(Œuvres III, 142).

Aber nein: man öffnet den Käfig — der Vogel fliegt fort.

Die Frage, ob dies ironische Verfahren, die Inkongruenz von Sein und Schein aufzudecken, originell ist, muß nach des Dichters eignem Zeugnis mit nein beantwortet werden. Erst durch Villiers de l'Isle Adam, so bekennt er, sei er «vers le côté spirituel, poétique et mystérieux des choses»[1] gezogen worden. M. Esch[2] hebt die Verwandtschaft mit den Contes Cruels im allgemeinen, mit Vera und Duke of Portland im besonderen hervor. Das Motto der Contes Cruels «transitoriis quaere aeterna» bestätigt dies. Es will mir scheinen, als sei gerade bezüglich des Verfahrens der negativen Ironie eine andre Skizze aus der Sammlung von starkem Einfluß gewesen. Ich meine «Vox populi». Hier nimmt der Dichter dem Leben die Maske ab und zeigt sein wahres Gesicht, das es selbst nicht kennt. Ich erinnere kurz an die Vox populi: Feste werden gefeiert; das Volk jauchzt bald dem Kaiserreich, bald der Republik, bald der Kommune zu; doch inmitten alles Wandels bleibt ein blinder Bettler an der Kirchentür sitzen und wiederholt seinen eintönigen Satz: «prenez pitié d'un pauvre aveugle» ... «Ceux qui écoutent attentivement ont toujours distingué, au plus fort des révolutionnaires clameurs et des fêtes belliqueuses qui s'ensuivent, la voix lointaine, la voix v r a i e, l'intime Voix du symbolique mendiant terrible!» (œuvr. compl. II, 37). Es ist fast anzunehmen,

---

[1] M. Esch: M. Maeterlinck. Paris, M. d. F. 1912. S. 12.
[2] M. Esch: Maeterlinck. Neuere Sprachen XIX 9—10.

Digitized by Google

daß les Av. direkt unter dem Einfluß dieser Skizze entstanden. Der Gedanke des einen symbolischen Blinden hat sich erweitert: viele Blinde, die statt an der Kirchentür, sich um den Priester scharen. Wie dort, so hier der Ruf um Mitleid. Zur Aufdeckung der letzten großen Geheimnisse kann uns niemand führen, auch die Kirche nicht; der Priester als Führer ist gestorben, ebenso wie der Bettler vor der Pforte der Kirche wartet. Wenn die Av. bei Thomas die Deutung erfahren: "religion is dead and men blind without it"[1], so scheint mir im Gegensatz dazu der Sinn der bereits angedeutete zu sein. Nicht die Religion, sondern die Kirche als Heilsanstalt ist wohl in dem Priester personifiziert. Bei Villiers ist die Symbolik eine klarere, dadurch daß der frohe äußere Schein der sehenden Volksmenge ihrem wahren Sein, dem hilflosen Tasten, entgegengestellt ist. Bei Maeterlinck soll der äußere Schein von uns selbst nur empfunden werden.

Es liegt die Frage nahe, ob die Ironie Maeterlincks irgendwo die Form annimmt, die wir mit romantischer Ironie zu bezeichnen pflegen. Hat man doch den ganzen Symbolismus als Neuromantik bezeichnet, ein Name, der weniger die Anlehnung an den «romantisme» Frankreichs als an die ältere deutsche Romantik[2] andeuten will. Höchstes Ideal dieser Romantiker war das Gefühl der Freiheit im ästhetischen Schaffen: wie der Gottschöpfer sein eignes Werk anschauen. Reflektiert der Künstler über sein dichterisches Erlebnis und zerstört er bewußt sein eigenes Werk, so entsteht romantische Ironie[3]. Die Tatsache, daß der Dichter selbst M. de T., Intér., A. + P. als «trois petits drames pour marionettes» veröffentlichte, zeigt eine scheinbare Verwandtschaft mit dem Verfahren der Romantiker. Auch die Gestalten der romantischen Komödie wollen rein ornamental aufgefaßt sein, als Formen, die erst von ihrem Urheber ihr Leben empfangen, einzig von den Drähten ihres Dichters gelenkt sind[4]. So liegt allerdings in der Konzeption des Stoffes als Puppenspiel eine Ironie. Doch fehlt ihr die spöttisch zerstörende Resultante aus der Bewußtheit der Inkongruenz von Sein und Schein, die sie

[1] M. E. Thomas: M. Maeterlinck (London 1911) P. 47.

[2] T. de Visan: Le romantisme allemand et le symbol. fr. R. des d. M. 16. 12. 1910.

[3] M. Pulver: Romant. Ironie u. romant. Komödie. Freib. Diss. 1912.

[4] M. Pulver, op. cit.

Digitized by Google

zur romantischen stempeln könnte. Erst bei einer freieren Stellung dem Schicksal gegenüber konnte die dazu erforderliche Subjektivität gewonnen werden. Ich zeigte schon, wie sich in S. B. satirisch-komische Züge im Keim bergen. Diese entwickeln sich nun in zwei Stücken der 5. Gruppe, dem Wunder des heiligen Antonius und dem Oiseau Bleu. Das erstere ist recht einer romantischen Komödie verwandt: auch hier die scharfe Zeitsatire, auch hier die gewollten Kontraste, die durch das Unvermittelte ihrer Übergänge einander zerstören. Der sonst nur als Maske empfundene äußere Schein wird nun sorgfältig beobachtet, geprüft und spöttisch mit dem Sein verwoben. So ist hier nur eine konsequente Entwicklung jener „negativen Ironie", die sich, wie gesagt, noch im Ois. Bl. mit der romantischen Ironie paart. Dennoch ist die romantische Ironie der Symbolisten insofern weniger wirkungsvoll als die der deutschen Romantiker, als sie viel schillernder ist. Der eines Tieck würde sie wohl am nächsten kommen. Denkt man dagegen an romantische Ironie bei Heine[1], so wird der Gegensatz sehr klar. Bei ihm ein Nacheinander: die Illusion wird möglichst lange aufrecht erhalten, um dann durch einen Schlag zerstört zu werden — bei Maeterlinck ein Ineinander, so daß die Fäden sich schwer entwirren lassen. — Zusammenstellungen wie Gustavs Erklärung „Während wir unsre teure Entschlafene beweinten und gerade frühstückten ..." (40) oder: „die Rebhühner werden kalt, die Gäste warten, und uns ist durchaus nicht zum Lachen zumut ..." (18) sind echte romantische Ironie. Als Virginie die Herrin wieder zum Leben erweckt, ruft sie freudig entzückt aus: „Sie lebt — sie kratzt einen Stearinfleck ab!" (27) und die eben vom Tode Erweckte, die nach Hoffnung der frommen Magd von den Wonnen des Paradieses sprechen wird, tut ihren Mund auf, um sich mit grämlicher Stimme über den Bettler, ihren Wohltäter, zu ereifern, weil er schmutzige Fußstapfen hinterlassen habe. Dadurch, daß Zeitloses mit Zeitlichem verbunden wird, wird ferner stete Unterbrechung der Illusion geschaffen. Wir belachen[2] den Heiligen, der am Wasserleitungshahn dreht, vom Mädchen als „Kavalier" bedankt wird,

---

[1] T. de Visan: Le romantisme allemand et le symbolisme français a. a. O.

[2] E. Wechssler: Zum Problem des Komischen anläßlich Molières. Frankfurt a. M. 1912.

Digitized by Google

unterm Regenschirm fortgeht. Wir belachen, daß die Magd den Heiligenschein für eine Lampe hält und sich um ihre Gardinen sorgt, die anbrennen könnten. Bald ist Antonius der Heilige, den die Alte anbetet, bald der Bettler, den sie ausschilt: „Rühren Sie sich nicht von der Stelle! Sie machen sonst Dummheiten!“ (vor ihm niederkniend) „Ich möcht Sie noch um was bitten! Geben Sie mir Ihren Segen!“ (S. 15). So wirft der Dichter souverän den Zuhörer unvermittelt von Lachen in Rührung; denn die Aufdeckung eines Wertes unter scheinbarem Unwert, hier des Glaubens unter Einfältigkeit, rührt uns.

Geradeso romantisch-ironisch wirkt die Einführung moderner Errungenschaften in die Märchenwelt des Ois. Bl., wodurch ein stetes bewußtes Zerstören der Illusion bedingt ist. Dadurch soll wieder Komik hervorgerufen werden, entsprechend dem Grundsatz der deutschen Romantiker, daß „dem Märchendrama die Würze der Komik unter allen Umständen unentbehrlich“[1] sei. So hat das Wasser seinen Regenschirm vergessen (Ois. Bl. 41); das Licht sollte lieber einen Lampenschirm tragen (44). Wenn man stirbt, muß die «concession à perpétuité» beigebracht werden (126). Wer bei der Versammlung fehlt, bedarf des ärztlichen Attestes (118); wer sprechen will, dem muß der Präsident das Wort erteilen (46). Der Satz der Fee scheint einer Reklameanzeige entnommen: «c'est curieux et pratique et ça ne fait pas de bruit.» (25).

Auch der zeitsatirische Zug, den die romantische Komödie als neuen Faktor[2] brachte, fehlt diesen beiden Stücken nicht. Im Heil. Ant. ist sie sogar das Wesentliche. Lachend wird die Gesellschaft gegeißelt: Da ist der Typ des salbungsvollen Priesters, der schon in S. B. in dem Eiferer seinen Vorläufer hatte. Beide werden durch ihre Sprache satirisch beleuchtet. Dadurch, daß in S. B. der Kaplan im Namen des allmächtigen Gottes der Liebe weihevoll zu grausamer Geißelung auffordert, wirkt sogar hier die Satire noch schärfer. — Daneben steht der Typ des Arztes, der, als die Tante wieder lebt, mit einem Mal „stets ernstliche Bedenken an ihrem Tode gehegt“ hat. — Der Polizist ist ganz das Zerrbild des kleinen Beamten, der ängstlich seine Würde zu wahren sucht. Natürlich weiß er, wo Padua liegt! „Er soll es mir nur selbst sagen!“ „Ihre Sache

---

[1] R. Haym, D. romant. Schule, S. 94. (Berlin 1870.)
[2] R. Haym: op. cit. S. 89.

Digitized by Google

liegt klar!“ sagt er majestätisch, bevor er eine Ahnung hat, weswegen man ihn rief. Mit Satire aber sind vor allem die Erben gezeichnet, die in konventionellen Phrasen von der „teuren Entschlafenen“ reden, von „ihren heiligsten Gefühlen“ — und so völlig nur mit Erbteil und Leichenschmaus in Gedanken beschäftigt sind. Das erste, woran sie nach dem Wunder der Erweckung denken, ist die Bezahlung — zwar „wir sind nicht sehr reich“, fügt der Millionär sorglich hinzu. Mit feinem Spott läßt der Dichter die Brüder nacheinander denselben Satz wiederholen, als Antonius jegliche Bezahlung ablehnt: „Ich begreife Ihr Zartgefühl und billige es!“ (31, 32).

Auch im Ois. Bl. ist der Zeitsatire ein weites Feld eingeräumt, nämlich die Versammlungen der Bäume und Tiere. Auch hier satirisch-komische Typen. Die Eiche feuert an zur «gloire du noble geste de notre délivrance» (128), weigert sich aber, selbst den Ruhm zu ernten. Die Tanne lehnt ab, weil sie fürchtet, «d'éveiller la juste jalousie de mes collègues» (129). Der Ochse sagt zur Versammlung: «d'ailleurs, j'approuve tout d'avance!» (125). Der Stier prahlt mit seiner Kraft, stürzt sich trotz Einspruchs vor auf die Feinde, um plötzlich auszurufen: «— mais retenez-moi donc ou je fais un malheur!» (131). Das Zerrbild wird hauptsächlich durch nachahmende Sprache erreicht, worauf im Kapitel: „Wiedergabe der äußeren Welt“ näher eingegangen werden soll. — Hin und wieder verschärft sich die scherzhafte Satire zum Ernst und läßt die pessimistische Weltanschauung durchblicken «On veut un honnête homme, un seul comme phénomène» verkündet die Zeit im Reich der Zukunft (227), und das Bürschchen, das von dem ungeborenen Kameraden berichtet, er solle später die Ungerechtigkeit auf Erden tilgen, fügt ernsthaft hinzu: «Il paraît que c'est un travail effrayant» (219). — Während ich somit für den Heil. Ant. und Ois. Bl. romantische Ironie anerkenne, kann ich der Anschauung W. Mießners[1] von Joyz. nicht beipflichten, wenn er erklärt: „Wir taumeln, vom höchsten Pathos der Liebe begeistert, zum Himmel aufschauend durch eine Pfütze auf unserm Erdenweg. Das ist die romantische Ironie in ihrer absoluten Reinheit, fast ihres spöttischen Charakters schon wieder enthoben.“ Diese Auffassung beruht meines Erachtens auf einer der Dichtung

[1] W. Mießner: M. Maeterlincks Werke, eine psycholog. Studie zur Neuromantik. P. 88.

Digitized by Google

Joyz. völlig wesensfremden Grundannahme: die Situation als eine „kleinlich-lächerliche“ anzusehn, weil der alte Vater dasselbe Mädchen liebt und begehrt wie der Sohn. Merlin ist vielmehr eine der vom Schicksal getriebenen, ungern ihm folgenden Gestalten. Sagt er doch selbst zu seinem Sohn: «je n'ai été, en vous faisant souffrir, que l'instrument du sort et l'esclave indigné d'une autre volonté dont j'ignore la source et qui semble exiger que le moindre bonheur soit entouré de larmes» (P. 153). Vom Kleinlich-Lächerlichen kann daher in seiner Gestalt wohl kaum die Rede sein, höchstens von Tragik. Ich möchte also auch für Joyz. das Vorkommen von romantischer Ironie und deren spöttisch zerstörenden Charakter zurückweisen. Wohl aber liegt eine tragische Ironie darin, daß das Schicksal Merlin zum Spiel einer Rolle treibt, die ihn dem Sohn, dem er Leid ersparen will, als Nebenbuhler zur Seite stellt.

Tragische Ironie ist es auch, die, teils mit Symbolik verquickt, teils rein, den ästhetischen Wert von vielen der Dichtungen Maeterlincks erhöht. Es scheint mir für die Entwicklung des künstlerischen Verfahrens Maeterlincks bedeutsam, daß dieser Zug erst nach und nach in seinen Dramen auftaucht. Es zeigt sich hierin ein Übergang des Dichters von rein gefühlsmäßiger zu sachlicher Betrachtungsweise: von tragischer Ironie ist entweder die Handlungsweise des Helden oder aber der Held selbst. Somit haftet diese Ironie am ästhetischen Objekt. Der instinktive Charakter der subjektiv ironischen Stimmung ist jetzt fester, greifbarer geworden; erst A.+S. zeigt sie als bewußtes Kunstmittel.

Am häufigsten findet sich die tragische Ironie bei Maeterlinck in der Form, daß eine Handlung, die zum Zweck der Abwendung eines Unheils unternommen wurde, dies im Gegenteil gerade herbeiführt. So Sélysettes Tod. Wir wissen, daß Aglavaine und Méléandre nie das Glück, das ihnen Selysettes Opfertod bereiten soll, erleben können. Ähnlich liegt für Ariane tragische Ironie in ihrer «délivrance inutile», wie Maeterlinck selbst das Stück mit Untertitel benannt hat. Die Befreiten ziehen den Kerker der Freiheit vor. Auch M. M. zeigt, wie solche in gegenteiliger Absicht unternommene Handlung zum Unglück ausschlägt: Magdeleine glaubt Jesus dadurch, daß sie von Verus Hilfe erfleht, zu retten; gerade dies stürzt ihn ins Verderben.

Digitized by Google

Andersartig ist die tragische Ironie im Sinne der Antike, etwa des Ödipus. Hier ist der Gegensatz von Sein und Schein nur dem Zuhörer klar; er weiß, was der Schauspieler nicht weiß. Darauf beruht die Bühnenwirkung dieser Stücke. Das hat sich auch an M. V. gezeigt. Die Wahrheit glaubt Guido nicht; als aber Vanna die Unwahrheit sagt, da glaubt er, da verzeiht er. Die lezte packende Szene des 3. Aktes ist auf dieser tragischen Ironie aufgebaut. Eine besonders feine Wirkung wird dadurch erzielt, daß Vanna Guidos tröstenden Satz: «c'était un mauvais rêve» wörtlich wiederholt, indem sie ihm eine völlig andere Deutung unterlegt. — In zart lyrische Töne umgesetzt findet sich eine gleiche tragische Ironie in der 7. Szene des 4. Aktes von A.+S.[1]. Sélysette will sich vom Turm stürzen. Ihr Schwesterchen hat sie begleiten müssen, um den Leuten erzählen zu können, wie froh sie gewesen sei und wie sie gelacht habe. Sélysette erzählt vom grünen Vogel, den sie für Klein Yssaline holen will. Man muß warten, bis die Sonne untergegangen, denn er hat Furcht vorm Licht ... So bewegt sich die Rede in symbolischen Sätzen, die das Kind nicht versteht und die der Hörer wohl zu deuten weiß. Yssaline selbst drängt die Schwester, den Vogel endlich zu holen. Sélysette: «tu as raison, il est temps. C'est toi même qui m'y pousses; et les étoiles s'impatientent déjà ... Adieu, mon Yssaline, je suis très, très heureuse ...» Yssaline: «Moi aussi, petite sœur, hâte-toi!»

Philosophische Grundströmungen sind es auch, die in der Stimmung der 15 Ch. einen wichtigen Faktor bilden. Gerade diese lassen hier trotz der traditionellen Hilfsmittel der alten Volksballade dennoch die Kunstprodukte erkennen. Spitteler hat einmal gesagt, man könne auf den ersten Blick Volks- und Kunstballade unterscheiden; die eine gründe sich auf Stimmung, die andere auf Gedanken[2]. Maeterlincks Chansons — sicherlich das dichterisch Wertvollste in seinem Werk, wie auch A. Barre[3] urteilt — verbinden Stimmung und Gedanken. Zu dem ironisch-pessimistischen Grundton gesellt sich eine philosophische Vertiefung des Kehrreims. Während in der naiven Volksballade der Refrain meist einfach eine Onomatopöie ist, die den Klang

[1] Auch zitiert — wie ich hinterher fand — bei E. Thomas M. Maeterlinck, S. 142.

[2] Cit. bei E. Wechssler: Wesen und Begriff des Volkslieds.

[3] A. Barre: op. cit. P. 269.

Digitized by Google

irgendeines Instrumentes nachahmt, ist hier in den Kehrreim, den der Chor der Menschheit gleichsam von weither irgendwo begleitend spricht, ein tiefer symbolischer Sinn gelegt. Als Beispiel diene die IV. Chanson: Die Töchter mit den verbundenen Augen suchen ihr Schicksal. «Ôtez les bandeaux d'or,» ruft es ihnen zu. Da nehmen sie mittags die Binde ab; angstvoll warnt der Chor: «Gardez les bandeaux d'or!» Sie grüßen das Leben — die Warnung schwillt an: «Serrez les bandeaux d'or!» — und sie gehen nicht hinaus. So umhüllt eine eigne Stimmung die einfache Handlung und vertieft sie erst zum Symbol. Ähnlich ist es mit dem Kehrreim der V. Ch., nur daß hier eine weniger pessimistische Stimmung entgegenhallt: «Espérons encore!» tönt es aus weiter Ferne, obwohl die Lampen erloschen sind. Unwillkürlich denkt man an Goethes ferne „Stimmen der Geister, die Stimmen der Meister . . . wir heißen euch hoffen!“ Durch den Kehrreim «elles, vous et nous» schließt die Menschheit sich ein in das einfache Geschehen, und dies wird zum Symbol. — Auch das eingeschaltete: «Prenez garde, on y voit à peine!» der IX. Ch. verdichtet die an und für sich schon unheimliche Stimmung zu angstvoller Ahnung: jenes unbekannte Land, wohin die beiden gehen, es ist das Land des Todes — wir alle werden dereinst dieselbe Begegnung machen.

b) Traditionelle stimmungsbildende Faktoren.

Die offenbare Anlehnung an alte, liebgewordene Weisen und Gestalten ist natürlich ein wesentlicher Faktor in der Erzeugung einer ästhetischen Stimmung. Schafft der Künstler Maeterlinck auch intuitiv, seiner «vision centrale» folgend, — uns führt er zurück ins Land der Erinnerung, läßt das Fernbild[1] auf uns wirken. Dessen Vorteile liegen auf der Hand: durch die zeitliche Entfernung wirken die Züge größer; die unpoetische Wirklichkeit liegt weit fort; die Lust- oder Unlustgefühle, die es einst begleiteten, erwachen von neuem, werden aber durch die Entfernung zu vorgestellten, mithin idealen gemilderten Gefühlen. Durch Verquickung mit den philosophischen Strömungen, die einen Ausblick in die Ferne gewähren einerseits, mit den gegenwärtigen sinnlichen Empfindungen und den diese begleitenden Gefühlen andrerseits, wird somit

[1] A. Riehl: Bemerk. zum Problem d. Form i. d. Dichtkunst. Viertelj. Z. f. wiss. Philos. 1897.

Digitized by Google

gewissermaßen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Hörers ein Stimmungsnetz geworfen.

Pr. M. lehnt, wie Monty Jacobs [1] nachweist, direkt an das Volksmärchen von der Jungfer Marleen an. Freilich ist hier die Stilgebung, wie Maeterlinck Huret [2] selbst mitteilt, durch Shakespeare beeinflußt. Ich erinnere nur an die Hyperbeln in Pr. M.

Mehr Einfluß von Märchenstil zeigt nur der Ois. Bl. Auszuscheiden sind allerdings der ganze 4. Akt und das letzte Bild des 3. Aktes, die teils ironisch-satirisch, teils lyrisch-symbolisch gestimmt sind. Das gleichnamige Märchen bei der Comtesse d'Aulnoy [3] hat freilich nur den Titel und die Idee des blauen Reiches der Zeit gegeben:

«Oiseau bleu, couleur du temps! . . .»

Der ganze Ton unumstößlicher Sicherheit, mit der das Unwirkliche als Wirkliches hingestellt wird, ist jedoch echter Märchenstil. Es mag vielleicht auch die Idee des «pays de joie» und des «royaume des larmes» in «La bonne petite souris» [4] Anregung zu der Einteilung in die verschiedenen Reiche des Ois. Bl. gegeben haben. Das Spiel der Kinder am Fenster, die ihre eingebildeten Kuchen zählen und essen, bildet eine sehr geschickte Überleitung aus der Wirklichkeit in die nicht minder wirkliche Märchenwelt.

Während so für das erste und letzte Märchendrama ein stimmungsbildender Faktor in der Benutzung von Märchenton und Märchenmotiven besteht, muß er nur unter Einschränkung für die übrigen Jugendmärchenstücke anerkannt werden. Zwar sind auch hier viele Gestalten Märchentypen: da ist der alte König, die böse Königin, der Prinz und die schöne Königstochter am Brunnen, die treue Schwester und das arme Brüderchen. Vereinzelt erinnern auch Szenen an Märchenbruchstücke, z. B. der Raub des Tintagiles durch die Dienerinnen an die Stimmung des Märchens von Grognon [5], der bösen alten Stiefmutter, die Gracieuse in ihr Zimmer holen läßt: «A peine y fut elle entrée qu'on ferma les portes; puis quatre femmes qui ressembloient à

---

[1] Monty Jacobs: op. cit. S. 45.
[2] J. Huret: a. a. O. S. 216 ff.
[3] Cabinet des fées II, 67 ff.
[4] Cabinet des fées; II, 360.
[5] Ibid. II, 16.

Digitized by Google

quatre furies, se jetèrent sur elle par l'ordre de leur maîtresse, lui arrachèrent ses beaux habits et déchirèrent sa chemise. Quand ses épaules furent découvertes, ces cruelles mégères ne pouvoient soutenir l'éclat de leur blancheur; elles fermoient les yeux ... Allons, allons, courage, crioit l'impitoyable Grognon du fond de son lit, qu'on me l'écorche et qu'il ne lui reste pas un petit morceau de cette peau blanche!» — Auch der Märchenhintergrund[1], der typische dunkle Wald, das finstere Schloß, der Turm, wirkt natürlich stimmungsweckend in der Erinnerung an das „Gruseln“ unsrer Kinderzeit.

Dennoch haben im allgemeinen diese Märchengestalten nichts mit den Perraultschen oder Grimmschen Märchen oder denen der Comtesse d'Aulnoy zu tun. Deren Könige und Prinzen sind zu scharf, zu klar umrissen, zu modern gezeichnet. Nur die allerältesten Märchen, jene wie die Volksballade „aus traumhaftem Schauen entsprungenen Erzeugnisse der Urgeschichte der Menschheit“[2] können Anspruch auf geistige Patenschaft an der Stilisierung von Maeterlincks Gestalten haben. Doch dieser ältesten Märchen sind nur wenige rein überliefert. Eins davon ist Jungfer Marleen;[3] es ist bedeutsam, daß gerade dieses den Dichter als Vorlage anzog. Fast treuer ist der traumhaft ferne Zug im alten Volkslied bewahrt. So kann ich R. de Souza nur beipflichten, wenn er sagt: «le drame légendaire est le développement même de la chanson rustique[4]». — In dieser Hinwendung des jungen Maeterlinck zum volkstümlich-traumhaften Stil ist wohl mit Sicherheit ein Einfluß der Rasse, des germanischen Blutes im Flamen, anzunehmen, wie andrerseits die Stilverwandtschaft mit den klar gezeichneten Perraultschen Märchen im Ois. Bl. eine stärkere Vorherrschaft der romanischen Art im späteren Alter beweist.

Die Stilgebung jener Jugenddramen ist aber doch zu wenig sinnlich, zu abstrakt, als daß sich die Brücke vom Volkslied zu ihnen unmittelbar schlagen ließe. Hier scheint mir vielmehr die Kunstballade vermittelt zu haben. Das Wesen der Ballade

---

[1] Vgl. Monty Jacobs, P. 48.

[2] E. Wechssler: Begr. u. Wesen des Volkslieds.

[3] F. v. d. Leyen: Vorwort XIX zu Grimms Märchen, Diederichs 1912.

[4] R. de Souza: La poésie populaire et le lyrisme sentimental. S. 123 - 134.

Digitized by Google

als Kunstwerk ist das geheimnisvolle Walten irgendeiner Naturkraft oder des Schicksals im Hintergrund der Handlung. Hier hat Maeterlinck gelernt; diese Kunst macht er der Zeichnung seiner Typen dienstbar. Durch Beziehung auf jene im Hintergrund des Stückes geahnte Macht werden sie zu Symbolen der Menschheit. Daher wird der Abschnitt „Symbolik der Personen" hierauf näher einzugehen haben.

Auch die 15 Ch. verwerten bewußt traditionelle stilistische Mittel des alten Volkslieds, um den Anschein primitiver Kunst zu erwecken. Das weist A. Barre in seiner These über den Symbolismus klar nach. Hier stelle ich daher nur kurz jene Stilmittel nach G. Doncieux[1] zusammen:

1. bestimmte Typen populärer Strophen. Maeterlinck zieht den Vierzeiler vor.
2. Refrain, bald eingefügt, bald angehängt.
3. Anonymität der handelnden Personen; unbestimmter Hintergrund. Vgl. I. Ch.: Elle l'enchaîna dans une grotte.
4. Dialog; jähes Einsetzen der Handlung. Vgl. II, XI, XIV Ch
5. Bevorzugung der heiligen Zahlen 3 und 7. Vgl. „elle attendit plus de sept ans". I. Ch.; „ils ont tué trois petites filles" III. Ch. usw.
   Statt unbestimmter Zahlen Setzung von bestimmten. Vgl. „ont ouvert quatre cents salles". VII Ch.
6. Gold ist typische Lieblingsfarbe. Vgl. „les bandeaux d'or, les lampes d'or". IV. Ch.; ferner VII., XIV., VIII. Ch.
7. Metaphern fehlen fast ganz, ebenso psychologische Beiwörter.
8. Syntaktisch fehlt häufig das Subjektspronomen. Vgl. „ma lampe allumée me suis approchée". IV. Ch; ferner VII., XIII., XIV. Ch.

Wie stark diese stilistischen Mittel verwertet sind, beweist der Eindruck von durchaus volkstümlicher primitiver Kunst, den manche Chansons rein formell hervorrufen. Die Gegenüberstellung etlicher teils rein äußerlich, teils inhaltlich verwandter alter Balladenstrophen ist der beste Beweis, wie natürlich das geborgte Gewand dem Lied des Künstlers steht, so daß jeder Gedanke an Verkleidung gänzlich fortfällt.

---

[1] G. Doncieux: Le Romancéro français. Préface.

Digitized by Google

Quand le roi entra dans la cour
Pour saluer ces dames,
La première qu'il salua
Elle a ravi son âme.
(Le Romancéro fr. 296.)

Elle est venue vers le palais,
— Le soleil se levait à peine —
Elle est venue vers le palais;
Les chevaliers se regardaient,
Toutes les femmes se taisaient.
(IX Ch.)

Ça, dit la première,
Je crois qu'il fait jour.
Ça, dit la seconde,
J'entends le tambour.
Ça, dit la troisième,
C'est mon ami doux.
(Haupt-Tobler, Franz. Volkslieder S. 42.)

Ah, dit la première,
J'entends nos lumières.
Ah, dit la seconde,
C'est le roi qui monte.
Non, dit la plus sainte,
Elles se sont éteintes.
(V. Ch.)

De la bouche du premier
Sort une bouffée de vent.
De la bouche du second
Il sort un caillot de sang.
De la bouche du petit
Il sort un papillon blanc.
(Ulrich, Frz. Volkslieder; aus „les trois clercs".)

Le premier était plein de bon-
[heur,
Et partout où coula son sang,
Trois serpents sifflèrent trois ans.
Le deuxième était plein de
[douceur,
Et partout où coula son sang,
Trois agneaux broutèrent trois
[ans.
Le troisième était plein de
[malheur,
Et partout où coula son sang
Trois archanges veillèrent trois
[ans.
(III Ch.)

Die Gegenüberstellung zeigt aber auch gleich das Kunstmäßige, das sich eingeschlichen hat. Das scheint bei dem Versuch R. de Souzas[1], die 15 Ch. völlig als alte Balladen hinzustellen, übersehen zu sein. So erscheint kunstmäßig die Variante «la plus sainte» statt des volkstümlichen «la troisième»; umgekehrt die einfache Zahl statt des märchenhaften Jüngsten, der das Glück davonträgt[2]. Schließlich ist vor allem durch

[1] R. de Souza, op. cit. 123—133.
[2] E. Wechssler: Begriff und Wesen des Volkslieds.

Digitized by Google

jene philosophische Vertiefung, von der schon gesprochen ist, die ganze Stimmung eine weltschmerzlich-pessimistische, während das Volkslied trotz trauriger Erzählungen immer eine durchaus bejahende Weltanschauung verrät[1].

c) Sinnliche stimmungsbildende Faktoren.

Um die erstrebte Stimmung ständig von neuem zu erzeugen und festzuhalten, gilt es, alle Sinne durch stilistisch technische Mittel gefangenzunehmen. Hier zeigt sich eine auffallende Verwandtschaft von Maeterlincks Verfahren mit dem von Edgar Allan Poe, worauf schon Monty Jacobs[2] flüchtig hingewiesen hat.

Wir müssen uns ins Gedächtnis rufen, daß 1886, gerade als Maeterlinck in Paris war, Mallarmé mit der Übersetzung von Poes Gedichten, die 1888 erschienen, beschäftigt war; auch Verlaine hatte in seiner Novellensammlung Louise Leclerc, die 1886 erschien, eine kurze Skizze, le Poteau, in sichtlicher Anlehnung an Poe geschrieben; als Rahmen diente obendrein ein Gespräch mit dem amerikanischen Dichter. Villiers de l'Isle Adam war ein eifriger Bewunderer Poes; Duke of Portland, Vera sind offenbar durch diesen angeregt. Schließlich hat Maeterlinck Huret gegenüber einige Jahre später erklärt, daß dieser Dichter und besonders „the Fall of the House of Usher" zu seiner Lieblingslektüre gehöre.

Wie bei E. A. Poe[3] wird bei Maeterlinck in erster Linie das Ohr der Stimmung dienstbar gemacht. Und zwar wirkt am stärksten das Schweigen. Genau übereinstimmend mit Poes Scheidung von schreckenlosem Schweigen und einem andern absoluten, das Grauen einflößt, scheint Maeterlincks Einteilung von «silence actif, ange des vérités suprêmes» und dem «silence passif qui n'est que le reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence» (Trés. des Humbles P. 13 ff.). Dieses letztere ist « un fardeau surnaturel dont les âmes les plus fortes redoutent le poids inexplicable ». Im Ois. Bl. wird es durch einen Riesen verkörpert, der im Reich der Nacht wohnt und Tyltyl sprachloses Entsetzen einflößt (P. 95). In der Praxis werden ebensowenig wie bei Poe diese beiden Arten Schweigen streng

[1] E. Wechssler: ibid.
[2] Monty Jacobs: op. cit. P. 119.
[3] Vgl. L. Menz: Die sinnlichen Elemente bei E. A. Poe und ihr Einfluß auf Stil u. Technik. Marb. Diss. 1915.

Digitized by Google

geschieden. In der ersten Gruppe ist es hauptsächlich ein eintöniges Schweigen, das der Dichter empfindet und zum Ausdruck bringt. Er hebt die Ruhe im Blick über Wiesen hervor: «ce long calme vert» (S. Ch. 33). Ein ander Mal fürchtet er die Stille: «Mon âme a le mal des silences» (35). In der zweiten und dritten Gruppe mischt sich dem Schweigen eine gewisse Aktivität; denn es wird in vielen Fällen seine Steigerung direkt vom Dichter erstrebt. So z. B. im Intér., wo das Kind draußen am Fenster schließlich zu schluchzen anfängt, weil es die Last nicht mehr ertragen kann (187). Ebenso in P.+M. in der Szene, wo Golaud sein junges Weib durch Yniold belauschen lassen will. Er hat ihn zum Fenster emporgehoben. Das Kind beobachtet Pelléas und Mélisande drinnen im Zimmer mit scharfem Auge: «Ils ne font rien; ils attendent quelque chose.» Es fällt ihm auf, daß sie ins helle Licht starren, ohne die Augen zu schließen. «Ils ne bougent pas. Ils sont debout contre le mur.» Und plötzlich fängt der starre Blick an, es zu ängstigen. «Oh, oh, petit père; ils ne ferment jamais les yeux; j'ai terriblement peur!»

Golaud: Tais-toi! Ils ne bougent pas encore?

Y.: Non, petit père. *J'ai peur, laissez-moi descendre!*

G.: De quoi donc as-tu peur? Regarde!

Y.: *Je n'ose plus regarder*, petit père, *laissez-moi descendre!*

G.: Regarde, regarde!

Y.: Oh, oh, *je vais crier*, petit père! *Laissez-moi descendre!* .. *laissez-moi descendre* . . .

Wir fühlen die sich steigernde Angst in den Ausrufen des Kindes und haben dadurch einen Maßstab für die zunehmende Last des Schweigens. — Ganz ähnlich wird am Schluß des M. d. T. die Wucht des absoluten Schweigens auf Ohr und Herz gelegt. Hier hat Maeterlinck von Poe entschieden die Technik „der parallelen Schilderung von gesteigerter Ursache und entsprechend gesteigerter Wirkung"[1] gelernt. Zuweilen wird dies Schweigen wie ein musikalisches Crescendo und Decrescendo als Begleitung einer Szene beigesellt. Ich denke an die Szene im Wald (II. 1)[2], die scheinbar mit dem Fortgang von Pr. M. nichts zu tun hat. Das Leitmotiv wird angeschlagen durch die symbolischen Worte: «oh, qu'il fait noir ici!», wird

---

[1] L. Menz: op. cit.

[2] Auch bei Monty Jacobs hervorgehoben P. 49.

Digitized by Google

gegen Mitte des Gesprächs aufgenommen durch den Satz: «Ne prononcez pas de mauvaises paroles dans la forêt!» und klingt am Schluß aus in den scheuen Worten: «ne prononcez pas le nom (de Judas) dans l'obscurité.» Als stände eine Fermate darüber, klingt das unheimliche Gefühl im Herzen des Lesers nach.

Hier liegt schon der Übergang zu jenem silence actif vor, das der Verfasser des «Tragique quotidien» der dramatischen Kunst dienstbar gemacht wissen will. Ich meine den inneren Dialog (Dialogue intérieur). So bei jener zitierten Szene vor Mélisandes Fenster, so die geheime Zwiesprache Alladines mit Pallomides. II, 1. Maeterlinck selbst sagt über die Kunst der inneren Zwiesprache: « Il s'agirait plutôt de faire entendre par dessus les dialogues ordinaires le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée» (Trés. des Humbles, 162). Stilistisch wird dieser innere Dialog angedeutet durch äußerste Vereinfachung der Rede. Eine suggestive Kraft scheint von diesen kurzen Sätzen auszugehen. Bewußt stockend wird über gleichgültige Dinge geredet. Das Wichtige sind die Pausen, das Schweigen. Das hat R. Presber in seinen Parodien auf Maeterlinck richtig getroffen. Monty Jacobs[1] zeigt, wie die Szene in den unterirdischen Höhlen P.+M. III, 3 die keimende Eifersucht symbolisiert. Man fühlt die Zwiesprache der Seelen P.+M. I, 4 nur durch die Schlußworte Mélisandes: «oh, pourquoi partez-vous?» — Diese äußere Vereinfachung zeigt sich auch in den andern Märchendramen. Ein Oh! schließt eine Welt von Gefühlen ein (III, 17, 30), ein „Ja“ oder „Nein“ sagt alles (II, 73, 160; III, 80). Ja, Maeterlinck geht sogar so weit, Alladine erstaunt fragen zu lassen: «Pourquoi me réponds-tu lorsque je t'interroge?» (II, 153). Da die Seelen sich verstehen, ist jedes Wort überflüssig.

Auch in vielen der 15 Ch. ist das Schweigen das Stilgebende; so der I, II, IV. Besonders aber ist in der IX. Ch. ein wunderbares An- und Abschwellen erreicht. In der ersten Strophe herrscht einfach Ruhe: «les chevaliers se regardaient, toutes les femmes se taisaient.» In der zweiten hört das durch die Stille geschärfte Ohr die Schritte der Königin. In der dritten wird durch die bange Frage und den Kontrast des Schweigens als Antwort die Wucht der Stille noch unerträg-

---

[1] Op. cit. P. 64.

Digitized by Google

licher. Nun folgt in der vierten Strophe der Höhepunkt: das schweigende Begegnen der Unbekannten mit der Königin:

«Elle descendit vers l'inconnue.
L'inconnue embrassa la reine.
Elles ne se dirent pas un mot
Et s'éloignèrent aussitôt.»

Aber ein Verweilen auf diesem potenzierten Standpunkt wäre unerträglich. Daher folgt in der letzten Strophe das notwendige Abschwellen von lauteren zu immer leiseren Geräuschen: das Schluchzen — das Verhallen der Schritte — echogleich das leise Fallen der Blätter.

In der vierten und fünften Gruppe wird das Schweigen wohl noch angewandt; aber es hat seinen bangen Charakter verloren. Es lagert nicht mehr um den Menschen herum als undurchdringliches Geheimnis, sondern der Held hüllt sich in ein Schweigen, das er jeden Augenblick ablegen kann, wenn er will. Auch so ist das Schweigen ein Kunstmittel, aber seinen mystisch-symbolischen Wert hat es eingebüßt. Hierher gehören die kurzen Antworten auf lange Fragen, die im französisch-klassischen Theater so beliebt sind. Ich erinnere nur an das berühmte: Qu'il mourût! Dergleichen besonders als Aktschluß bühnenwirksame Antworten geben z. B. Joyzelle (38, 61; III, 2), Monna Vanna (16, 29, 34, 51—57), Marie-Magdeleine (170 ff.) In den letzten beiden Stücken, Ois. Bl. und MM., ist der Dichter aber auch wieder zu einem mystischen Schweigen zurückgekehrt. Unter Anwendung desselben Verfahrens wie in den frühen Märchendramen wird die Angst in der Kirchhofszene des Ois. Bl. gesteigert, um dann eine selten schöne symbolische Entspannung zu erfahren.

Das Schweigen in MM. wirkt als Kontrastwirkung nach lauter Unruhe, die allmählich abebbt, und als notwendiger Hintergrund für die Stimme Jesu stimmungsgebend. Da aber zweimal unmittelbar nacheinander dieselbe Gegensatzwirkung hervorgerufen wird (MM. 45 u. 49), beeinträchtigt dies das zweite Schweigen, das größer sein sollte als das erste. Dagegen ist die Erscheinung des Lazarus und das sie umhüllende Schweigen rein durch das Auge erzielt und wirkungslos.

Im Verlauf der Besprechung des Schweigens erhellte schon, daß daneben Geräusche aller Art auf uns wirken sollen, um Stimmung zu erzielen. Meist erzeugen sie ja erst durch Vereinigung mit dem Schweigen den Eindruck. Hier offenbart sich

Digitized by Google

ein Verfahren, das dem Poes im Fall of the House of Usher offenbar entlehnt ist. Wie die Dissertation von L. Menz nachweist, wirken nämlich dort die im Nähern sich verstärkenden Geräusche als Gradmesser der Angst. Das ist auch bei Maeterlinck der Fall. Es ist keine bloße Enthüllungsmethode[1]. Die kannte schon das alte Volkslied, z. B. der Roi Renaut, der mit seinen bangen Fragen und der Erwähnung des Tischlers eine eigene Verwandtschaft mit dem Intr. hat:

«Ah dites, ma mère, ma mie,
ce que j'entends clouer ici?»
«Ma fille, c'est le charpentier
Qui raccommode le plancher.»
«Ah dites, ma mère, ma mie
ce que j'entends chanter ici?»
«Ma fille, c'est la procession
Qui fait le tour de la maison» usw.

(Haupt-Tobler, 132.)

Solche Enthüllungskunst hat z. B. unter den Maeterlinck nahestehenden Künstlern Villiers de l'Isle Adam im Duke of Portland. Aber die Methode, die für ihn selber in Betracht kommt, besteht nicht darin, ein einfaches Nacheinander der Handlungen oder Geräusche, die das Ereignis enthüllen, zu bringen, sondern es ist ein immer näher kommender, sich steigernder Eindruck gewählt. Dadurch steigert sich parallel im Hörer das Angstgefühl; z. B. in der Ballade vom Erlkönig. Diese Balladenkunst verwertet Poe in seinen Erzählungen, verwertet Maeterlinck, ohne Zweifel durch den amerikanischen Dichter stark beeinflußt, in seinen drei bürgerlichen Lebensbildern. In den Av. ist es das Anschwellen der Meeresbrandung im Verlauf des Stücks. Im Intér. wird, entsprechend dem Herankommen des Zuges, der die Ertrunkene bringt, ein ähnliches Krescendo der Gefühle gewonnen. Es potenziert die unheimliche Stimmung derart, daß mit Recht gerade dieses Stück unter jenen dreien von J. Schlaf, R. Hamann, L. Séché auf den ersten Platz erhoben wird. Besonders gilt dies Verfahren für den Intr.: Erst das Rauschen des Windes am Ende der Allee, dann das Wetzen der Sense unterm Fenster, schließlich das laute Stapfen der Magd auf der Treppe. Da J. Hurets Angaben über Maeterlincks Vorliebe für den Fall des Hauses

[1] R. Hamann: Der Impressionismus . . . S. 78.

Digitized by Google

Usher aus der Zeit 1891 stammen, der Intr. aber gerade damals entsteht, scheint mir der direkte Einfluß jener Novelle auf dieses Stück wohl fest erwiesen.

Daneben stehen andere unheimliche Geräusche oder Mißklänge. In der 1. Gruppe ist häufig von «musique de cuivre» die Rede (9; 85 S. Ch.) oder von dem gellenden Pfeifen der Dampfer, die die Stille des Hospitals stören (45 S. Ch.), und das Ohr hat vor diesen grellen Klängen Angst. — Ähnlich ist auch in der 2. und 3. Gruppe Geräusch [1] stimmungssymbolisch. Allans Ballspiel ruft auf den Steinfliesen dumpfe Töne hervor. Die Falltür, die zur Gruft hinabführt, kreischt laut: «comme elle crie, comme elle crie!» (7 Pr. 58). Der Wind heult. Springbrunnen schluchzen. Schwäne, Tauben, Nachtvögel fliegen jäh aufgeschreckt davon. Das Spiel der Kinder unter Mélisandes Sterbezimmer gellt in unsere Empfindungen hinein. Grell klirrt die tönerne Lampe Ygraines gegen das eiserne Tor. Die Werkzeuge, die die Höhle den Liebenden öffnen sollen, tun ihrem Ohr weh (A.+P.). Onomatopoietisch wirkt das Wort «grincer» wie hier, so beim Öffnen der schweren Tore P.+M. I, 1.

Auffallend wirken die gedämpften Klänge. Es ist immer irgendein Zimmer da, in dem jemand schläft oder krank ist. So geht man von vornherein vorsichtig, spricht gedämpft. Oder jemand schläft ein, wie der Großvater im Intr., Yniold in P+M, Ablamore in A.+P., und die ganze Unterhaltung wird dadurch einen Grad leiser weitergeführt. Wirkungsvoll ist auch das Dämpfen der Stimme bis zum Flüstern nach der Ermordung in Maleines Zimmer (Pr. M.); im Garten, als Mélisande Golaud entdeckt, der die Liebenden belauscht.

Mehr und mehr verzichtet Maeterlinck auf diese technischen Mittel zur Erzeugung der Stimmung. In der 4. Gruppe werden keine Geräusche, noch gedämpften Töne, sondern volle Klänge diesem Zwecke dienstbar gemacht. Sie sollen nicht mehr Angst symbolisieren, sondern Freude, Leben. «Je ne vois rien, et j'entends tout! ... Des milliers de rayons accablent mes oreilles!» ruft Ariane aus (III, 160). Auch der Vogelgesang wird verschiedentlich bedeutungsvoll (III, 162; 191; Joyz. 29, 55). Hiervon wird unter „Beseelung" noch zu reden sein.

Die 5. Gruppe verzichtet völlig auf alle derartigen Mittel zur Stimmungsbildung.

---

[1] Vgl. Monty Jacobs: 48 op. cit.

Digitized by Google

Entsprechend ergeht es einem weiteren auf das Ohr einwirkenden Faktor zur Veräußerlichung inneren Lebens, dem eingeschalteten Lied oder Gesang.

Unheimlich schwillt in Pr. M. der Gesang der Beguinen an, die von fern her den langen Gang heraufziehen; ähnlich wirkt das Verhallen der Litanei. Mit unsäglich weichem Klang setzt in S. B. das Ave maris stella ein und wächst an zu brausendem Jubelchor. Die Lieder der Märchenstücke der 2. Gruppe suggerieren uns dieselben Stimmungen, die sie symbolisch ausdrücken. Nur eine kleine Strophe Pr. M. II, 2. Der Kehrreim der Matrosen 7 Pr. ertönt bang «nous ne reviendrons plus» ... und dazwischen tönt das eine Wort: «l'Atlantique!», das grade in dieser einsamen Stellung ein Symbol der unermeßlichen Weite und Größe zu sein scheint. Mélisande singt das Lied von den drei blinden Schwestern, durch eine dunkle Ahnung geleitet, daß das Glück, das da naht, ihr Tod sein wird (P.+M. III, 2), Ablamore in bewußter Anspielung auf seine Gefühle (A.+P. III, 3) Sélysette versteht allmählich die Symbolik des Liedchens, das sie erst gedankenlos vor sich hinträllerte. Sie wiederholt dessen erste Strophe, als sie mit dem festen Entschluß, sich zu opfern, fortgeht (A+S., 96); aber nach dem vergeblichen Versuch weiß sie, daß man nicht lächelnd in den Tod gehn kann; ein unwillkürliches Schaudern läßt sie jäh vor dem düstern Wort „Tod" abbrechen (P. 100). Doppelt stimmungsvoll wirken die Lieder von den Lippen der zarten, wesenlosen Gestalten. — Auch noch in der 4. Gruppe verwertet Maeterlinck die eingeschalteten Lieder. In A.+Bl. ist wiederum das Krescendo der Maßstab für Arianes wachsende Spannung. Den Grundgedanken von S. B. gibt der schlichte Gesang der Madonna, als letzte der 15 Chansons abgedruckt, wieder.

Keinerlei Lieder enthält die 5. Gruppe. Dafür Rezitation, die der Bühnenweisung Maeterlincks entsprechend dem Gesang freilich nahe kommt: «Une voix inouïe, douce et toute puissante, ivre d'ardeur, de lumière et d'amour, lointaine et cependant proche de tous les cœurs et présente dans toutes les âmes», das ist die Forderung, die er an die Stimme Jesu bei der Verkündigung der Seligpreisungen stellt (M. M. 49).

Es bleibt mir noch übrig, auf zwei durch das Ohr wahrnehmbare Eindrücke hinzuweisen, ohne sie hier erschöpfend behandeln zu können. Diese beiden sind durch das ganze poetische Werk Maeterlincks bald mehr, bald minder vertreten

Digitized by Google

— sie sind die wesentlichsten stimmungsbildenden Faktoren: ich meine den Rythmus der Sprache sowie die Klangmalerei durch Assonanz und Alliteration.

A. Retté stellt in einem Aufsatz «Sur le Rythme des vers»[1] dar, wie der Rhythmus für den symbolistischen Dichter etwas durchaus Ursprüngliches, Primitives ist. «Le rythme personnel› c'est régler les mouvements de son âme d'après les mouvements de l'univers sensible. A la vue d'un objet quelconque le poète établit machinalement un rapport entre cette image et la disposition de son âme au moment où elle fut surprise. Alors le rythme se dessine, puis se précise ... des mots se précipitent en foule qui s'efforcent d'y entrer ...» T. de Visan[2] bezeichnet den Symbolismus direkt als die Kunst «de faire vivre selon le rythme de la conscience les objets environnants». Somit ist der Rhythmus der Sprache in der Tat ein Erkennungszeichen der Intuition; offenbart er doch den «élan vital». Wo immer sich im Werke Maeterlincks ein fester Rhythmus zeigt, handelt es sich um «innere Schau». Dadurch ist auch wieder ein Beweis gegen R. Doumics Behauptung des völlig veränderten Standpunkts gegeben; denn gerade M. V. besitzt in vielen Szenen einen besonders auffälligen Rhythmus; der Dichter spricht nicht, er singt.

In den S. Ch. und den Jugenddramen bedient sich Maeterlinck des «vers libre». Er folgt hierin einer Forderung, für die vor allem A. Mockel eintrat. Es ist beachtenswert zu verfolgen, wie er jedoch dieselbe Entwicklung durchläuft, wie so viele der Symbolisten. Mehr und mehr wird der «vers libre» mit dem «vers libéré» vertauscht, und die Dramen der letzten Gruppe enthalten in absteigender Linie eine Abnahme des vers libéré zugunsten einer nur «nombre» und «chute de la phrase» beobachtenden Prosa.

Man darf sich zunächst nicht durch die Setzung des Textes irreführen lassen, die die Dramen ja alle als Prosa erscheinen läßt. Maeterlinck hat Huret selbst gefragt, ob er wisse, daß die Pr. M. «vers libres» seien «mis typographiquement en prose».

Was versteht der Franzose unter «vers libre»? R. de Gourmont antwortet uns darauf: «Le vrai vers libre est conçu comme tel,

---

[1] Mercure de France mars 1899.

[2] Attitude du lyrisme contemp. P. 132.

Digitized by Google

c'est-à-dire comme fragment musical sur le modèle de son idée émotive et non plus déterminé par la loi fixe du nombre[1]». Die Hauptsache ist also: die Form des Verses muß unbestimmt bleiben: «l'affaire est qu'elle soit malléable, prête à toutes les combinaisons possibles de rythme et d'harmonie[2]». Es bedarf nun bei Maeterlinck gewisser Träger des Rhythmus in nicht zu weiten Abständen voneinander, die sich dem Ohr immer von neuem einprägen. Diese Rolle übernehmen, wie es mir scheint, die ständigen Wiederholungen in Maeterlincks Dichtungen, die somit ein notwendiger Bestandteil, keine äußerliche Besonderheit sind. Dadurch wird der zweite Zweck, den der Dichter ihnen in der Préface du Théâtre III zuschreibt, nicht hinfällig. Man rufe sich ein kurzes Beispiel ins Gedächtnis:

M: Je ne vois pas la ville?
N: Vous ne voyez pas la ville?
M: Je ne vois pas la ville ... (I, 4 Pr. M.)

(Vgl. besonders in Pr. M. II, 1, 3, 6; III, 1, 5; IV, 2; V, 1, 4.) Der Vergleich des Rhythmus der vers libres Maeterlincks mit der „müden unendlichen Melodie des Meeres" drängt sich unwillkürlich auf· „Seine Worte und Sätze schlagen ans Ohr wie die eintönigen gleichmäßigen Wellenkämme auf den Sand der Dünen[3]". Alle die kurzen Sätze des Intr. und der Av. halten sich gegenseitig das Gleichgewicht. Der Reiz, den diese Verse haben, beruht eben auf dem dunklen Gefühl dieses Gleichgewichts und wendet sich somit durch Vermittlung des Ohrs auch an den „inneren Sinn".

Das Maß, nach dem allmählich unwillkürlich das Ohr Maeterlincks die Längen seiner Zeilen berechnet, ist der Zwölfsilber. R. de Gourmonts Erklärung vom Vers gibt uns gleichzeitig Aufschluß über diese Wahl. Der Vers, so führt er aus, ist ein einziges mehrsilbiges Wort. Mehr als zwölf Silben aber kann das Ohr schlecht auf einmal fassen; so wird die Zwölfzahl naturgemäß eine Grenze[4]. Darum gibt es auch im Grund ge-

---

[1] Esthétique de la langue française, Paris 1905.

[2] I. Dornis: La Sensibilité dans la poésie française contemporaine P. 83.

[3] Fr. v. Oppeln-Bronikowski: Maeterl. und d. Mystizismus: Nord und Süd 1898.

[4] R. de Gourmont: op. cit.

Digitized by Google

nommen keinen vers libre. R. de Souza und P. Verlaine wollen nichts davon wissen. Wohl aber vom «vers libéré». Während der traditionelle Zwölfsilbler den regelmäßigen Wechsel von leichter und schwerer Silbe verlangte, soll der moderne Künstler das Recht haben, die Gliederung jenes großen Wortes, des Verses, selbst seiner Idee gemäß zu gestalten. Das ist der «Vers libéré», der sich in Maeterlincks Dramen zum erstenmal in P. + M. deutlich von den freien Versen abhebt.

P.+M. 52:

«Ils me fuient, ils me fuient
jusqu'aux branches du saule...
Ils s'échappent de toutes parts ...
ils tressaillent, ils s'agitent,
ils palpitent dans mes mains.»

Dazwischen finden sich vers impairs, Neunsilbler:

«On dirait | qu'il a plu | sur mon cœur!
Je ne puis | pas le croire | Mélisande!»

Solche Bruchstücke oder auch festrhythmisierte Alexandrinerhalbzeilen werden allmählich statt der wörtlichen Wiederholung jene notwendigen Träger des persönlichen Rhythmus. Gewöhnlich ist damit die Anaphora verbunden, eine bei Maeterlinck sehr beliebte und in steigendem Maße angewandte Redeform. — Viele Antworten nehmen auch den Rhythmus der Frage an, gleichsam als wenn der Redende auf den Angeredeten auch die Form seines Denkens übertrüge; eine Veräußerlichung des mystischen Bandes, das die Seelen vereint, z. B. A.+P. 169:

Pal. «On dirait à ta voix que tu ne m'aimes plus.»
All.: «Si, si je t'aime encore; mais c'est triste à présent.»
Vgl. M. de T. 231/233; A.+S. 48, 49/50, 32/33.

In der 4. Gruppe sind die Dramen in noch höherem Maße im vers libéré geschrieben. Es ist, als wenn der Dichter die Bewegungen, die sein Auge jetzt in der Natur ringsum sehen lernt, uns durch das Ohr suggerieren wollte. Man mag das Buch öffnen, wo man will, z. B. A.+Bl. 142:

«Si déjà le sang coule
sous la porte permise,
qu'elle est l'horreur qui veille
sur le seuil interdit?»

Digitized by Google

oder 159:

> «Voilà celle-ci encore
> et encore celle-ci,
> la petite et la grande
> et la dernière aussi . . .
> Toute la fenêtre croule
> et les flammes refoulent
> mes mains et mes cheveux.»

S. B. Seite 192 ist streng rhythmisiert.

Den Höhepunkt erreicht diese musikalische Sprache in Joyz. Dies lyrische Drama ist fast ganz in Alexandrinern geschrieben. Natürlich nicht in den mit dem Auge abgezählten, sondern mit dem Ohr vernommenen. Das stumme e wird bald gezählt, bald elidiert, aber die Zahl der schweren Silben wird sich dem Ohr stets einprägen, und auf sie kommt es an. «Il n'est pas nécessaire qu'un vers ait douze syllabes réelles; il faut qu'il paraisse les avoir,» sagt R. de Gourmont[1]. Da sich im Alexandriner bald Gruppen von zwei, bald von drei Silben[2] unterscheiden lassen, kann man vergleichsweise von Jamben und Anapästen reden[3]. Als Schema ergibt sich entweder:

I. ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — |

oder:

II. ⏑ —́ ⏑ — ⏑ —̋ | ⏑ —́ ⏑ — ⏑ —̋ |

Gleich der Anfang von Joyz. bietet beide Typen

I. Tu dors mon Arielle, toi ma force inconnue,
la puissance oubliée qui sommeille en toute âme.

II. Tu dors, ma petite fée, docile et familière,
et tes cheveux épars comme une vapeur bleue . . .

[Man muß lesen: p'tite und une.]

Die letzte Gruppe bietet weniger Rhythmus; am meisten noch in M. V. Hier sind alle lyrischen Stellen streng rhythmisiert: die Ekstase Markos über den Torsofund (6), die Hymne auf den

---

[1] Op. cit. P. 171.

[2] E. Dussauze: Règles esthétiques, P. 266. Thèse p. le doctorat, Paris 1911.

[3] J. Dornis: La Sensibilité dans la poésie française (1885—1912) S. 88.

Digitized by Google

Frühling (7), Guidos Preis von Vannas Reinheit (25), die Erwartung Prinzivallos (37), seine Liebesworte (57), die Metapher vom Leben (77), Markos Jubel bei Vannas Rückkehr (86), Guidos Triumph (90), seine Zweifel (96), endlich Vannas Liebe (100 ff.). Entsprechend zeigt der Oiseau Bleu in der Szene der Grands Bonheurs (Akt IV, S. 186 ff.) rhythmische Sprache; M. M. an etlichen lyrischen Stellen, S. 60, 62 – 64, 65, 159, 163. Um das Spiel der Gefühle in Verus Brust zu kennzeichnen, der bald als römischer Krieger, bald als Liebhaber denkt, schwankt die Sprache zwischen Prosa und Poesie, d. h. tritt die rhythmische Ordnung wahrnehmbar auf. «Dès qu'une ordonnance rythmique est perçue, il y a vers[1].»

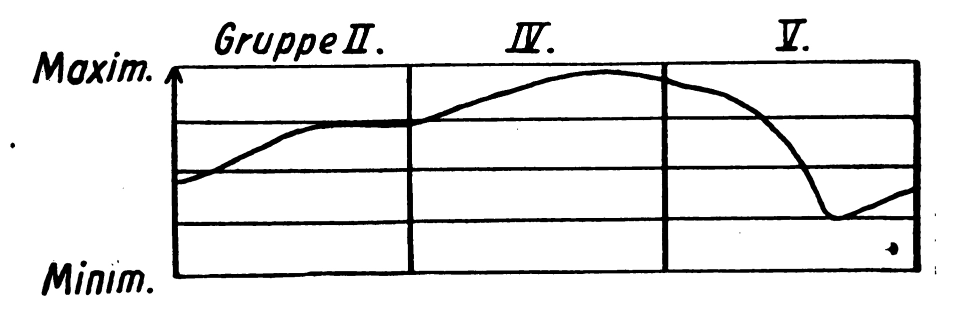
Der rhythmus des vers libéré hat nicht nur in der 4. und 5. Gruppe eine gesteigerte Anwendung der Anaphora zur Folge — in M. V. erreicht die Häufigkeit dieser Sprachform ihren Höhepunkt — er bringt erstens auch in den Dramen der 4. Gruppe eine Vorliebe für den Relativsatz mit sich, da dieser sich dem wellenmäßigen Auf und Ab besonders gut leiht; er bringt zweitens eine Anordnung der gleichbetonten Redeteile mit sich, die man mit Parallelismus zu bezeichnen pflegt.

M. V. III, 2 «Au nom de notre vie, de tout ce que je suis, de tout ce que tu es . . .»

«Ils m'entendront peut-être avant que tu m'entendes. Ils comprendront peut-être avant que tu comprennes . . .» (ibid.)

So erwächst dem Dichter diese Gleichheit grammatischer Konstruktionen aus dem persönlichen rhythmischen Bedürfnis heraus.

Eine Kurve mag als Übersicht das Vorkommen des Rhythmus in den Dramen am klarsten darstellen:



[1] A. Boschot: La Réforme de la Prosodie. Revue de Paris 1901.

Digitized by Google

Es ist wichtig zu erfahren, daß Maeterlinck nicht ausübend musikalisch ist[1]. Das ist um so erstaunlicher, als sein Ohr nicht nur für den Rhythmus so fein geschult ist, sondern auch für die Klangfarbe der einzelnen Vokale ein nicht minder empfindliches Gehörsvermögen besitzt. Dadurch weiß er wiederum Stimmung in uns zu erwecken, denjenigen Seelenzustand, der seine Intuition begleitete, auch uns zu suggerieren. Mehr noch, der einzelne Laut wird Symbol, je nachdem er weich oder hart, hell oder düster unser Ohr trifft. Hier offenbart sich eine starke Beeinflussung durch Verlaine[2].

Die Klangmalerei der S. Ch. hat viele direkte Anlehnungen an die dieses Dichters. Wie er, zieht Maeterlinck die weichen Liquiden unter den Mitlautern vor. Wie er, läßt er Halballiterationen und Halbassonanzen[3] die Härten, die eine zu häufige Wiederholung desselben Lautes mit sich bringen würde, mildern.

«Je vois *p*asser tous mes *b*aisers,
toutes mes larmes dé*p*ensées.
Je vois *p*asser dans mes *p*ensées
tous mes *b*aisers désa*b*usés.» (S. Ch. 69.)

Er bevorzugt unter den Vokalen die dunklen â, o. Er liebt in der Assonanz nasalierte Vokale:

«. . . je ch*an*te les pâles ballades . . .» (55)
«. . . l*an*guides sous la l*an*gueur . . .» (38)

vor allem die berühmten «paons blancs» (S. Ch. 43.) mit ihrer monotonen Klangmalerei, die die einschläfernde Stimmung der Mittagsglut erwecken will:

«Les p*aon*s nonchal*en*ts, les p*aon*s bl*an*cs ont fui,
Les p*aon*s bl*an*cs ont fui l'*en*nui du réveil . . .»

Es ist diese Klangmalerei, die die Gedichte in den meisten Fällen völlig unübersetzbar macht. Wer den Titel «*Chasses lasses*», der sich eventuell mit „*Müde Meuten*“ annähernd wiedergeben ließe, mit „Unbehagliche Jagd“[4] übersetzt, zerstört von vornherein die künstlerische Absicht des Dichters.

Die 15 Ch. stehen in bezug auf Klangmalerei nicht zurück. Halballiterationen haben den Vorzug; besonders zwischen p, v

[1] G. Harvy: M. Maeterlinck, P. 63.
[2] E. Wechssler: Paul Verlaine . . . Marburg. akad. Reden 29.
[3] Ch. Savarit: M. d. Fr. 1. févr. 1908.
[4] Übertragung von Sigmar Mehring, Nord u. Süd 1898.

Digitized by Google

und b. Das Bedürfnis, klangmalende Wirkung zu erzielen, führt hier zuweilen zur Figura etymologica, so in der I. Chanson:

«Tous les ans *passait* un *passant* . . .»
«. . . un soir un *passant passe* encore . . .»

Scharf klingt das s in der Zusammenstellung

«Trois *s*erpents *s*ifflèrent trois ans» (III. Ch.).

Die Reime der Chansons sind fast durchgängig auf Liquid oder Nasal, was den Liedern von vornherein den gewollt balladenmäßigen, verschwimmenden Charakter verleiht.

Auch die Sprache der Dramen zeigt viel Lautmalerei.

„Oh quelles sont *blanches* toutes les sept! . . .
. . . Oh quelles sont *belles* toutes les sept! . . .
. . . Oh quelles sont *pâles* toutes les sept! . . .
Mais pourquoi *dorment*-elles toutes les sept?"
(7. Pr. 15).

Man achte auf die lautmalende Vokalreihe ã, e, â, o, die jeweils Träger des Hauptsatztones ist; auch auf die Alliteration von b und p.

Oder der Satz aus d. Intr. 236: «Et m*ain*tenant je s*en*s que vous êtes tous plus p*â*les que des m*o*rts! . . .», wo dem hellen ẽ und ã als dumpfe Wirkung die sonoren â und o folgen.

Erschöpfendes Belegmaterial hier anzuführen, würde über den Rahmen der Arbeit hinaus gehen. So mögen aus den Jugenddramen diese Beispiele genügen, und auch nur einige aus der 4. und 5. Gruppe folgen.

Gruppe 4.

«Il effl*eu*re à tât*on*s le bonh*eu*r et la t*om*be; il d*é**p*end tout entier des derniers *p*as qu'il *f*ait et du *g*este de la *v*ier*g*e qui *v*ient à sa rencontre.» (Joyz. 9.)

«Toi qu'un a*v*eugle même retrouverait sans *pei*ne dans une *f*oule en *f*ête. — Non, ne m'écarte *p*as! . . . Ce n'est *p*oint la *p*a*ss*ion, l'i*v*re*ss*e d'un instant, c'est l'éblouis*s*ement durable de l'amour... Je suis à tes *g*enoux que *j*'embrasse humblement. . .»
(Joyz. 71.)

Gruppe 5. M. V. hat an den rhythmisierten Stellen viel lautmalende Wirkungen:

Digitized by Google

«J'ai déterré deux mains si *p*ures et si *f*ines qu'on les croirait *f*ormées . . .

l'autre serrait encore le *m*anche d'un *m*iroir . . .»

(M. V. 6).

«Quand la m*er* se soul*ève* comme une coupe de lumi*ère* . . .»

(M. V. 7).

Dagegen lassen sich im Ois. Bl. nur wenig Beispiele finden. Auch M. M. bringt sie weit seltener als M. V. Doch kommt, wie auch dort, das lautmalende Bedürfnis in den Figurae etymologicae zum Ausdruck; vgl. M. V. 14; M. M. 162.

Es sei zum Schluß noch auf des Dichters melodische Namenswahl seiner Heldinnen hingewiesen, die wohl dem bretonischen Sagenschatz direkt nachgebildet, vielleicht unverändert entlehnt sind. Auch hier fällt die Vorliebe für Liquid und Nasal auf. Oft feiern die Helden selbst den Namen der Geliebten. Joyz. 16: «Joyzelle, je dis le nom, il caresse comme une aile... il vous peint tout entière, il chante dans le cœur.» So werden wir auf die suggestive Absicht, die der Dichter mit der Namenswahl verband, aufmerksam gemacht. Vgl. M. V. 57. Diesen Zug teilt Maeterlinck übrigens mit E. A. Poe[1], der den Namen der Ligeia[2] z. B. auch besonders hervorhebt.

Soll somit in erster Linie das Ohr uns in eine musikalische Stimmung versetzen oder, durch Schweigen und Geräusche beunruhigt, die Atmosphäre suggerieren, in die der Dichter seine Jugenddramen einzuhüllen bestrebt ist[3], so wird daneben zu letzterem Zwecke auch das Auge dienstbar gemacht, und zwar sowohl durch Farben als Beleuchtungen.

Über die Symbolik der Farben in den S. Ch. hat vergleichsweise die Dissertation von W. Fleischer: „Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen" (Greifswald 1911) ziemlich ausführlich gehandelt, auch die Belegstellen alle angeführt, so daß sich eine ausführliche Darlegung hier erübrigt. Es sei nur gesagt, daß Maeterlinck sich in den meisten Fällen an die volkstümliche Deutung hält: schwarz Symbol des Bösen (50, 58), rot das des Stolzes (16) oder Hasses (24) — in Anlehnung an flammenden Haß — gelb das der Sünde (37) oder der Reue (36). Weiß hat den Doppelsinn, einmal der Unschuld, wie be-

[1] Vgl. L. Menz: op. cit.

[2] E. A. Poe: Tales P. 225 Tauchnitz Ed.

[3] Préface du Théâtre.

Digitized by Google

kannt, dann der Negation, des Nullpunkts der Gefühle, des Gleichgültigen, sogar des Feigen. So erkläre ich mir etwa entsprechend dem englischen: "it's a white lie" — «les cerfs blancs des mensonges» (36). — Blau symbolisiert nicht die Treue, sondern entsprechend der blauen Blume der Romantik alles Ferne, was vor uns liegend ersehnt, hinter uns liegend betrauert wird. So erklärt sich mir wenigstens der scheinbare Widerspruch von dem Sang der Seele von den Blumen mit den blauen Stengeln (84) einerseits, zu den «fouets bleus du souvenir» (36) andrerseits.

Der Behauptung von W. Fleischer[1], daß grün in widersprechender Weise symbolisch verwertet sei, kann ich nicht zustimmen. «Glauque» ist weniger um seiner grünen Farbe willen als wegen des Schillerns als Symbol der Versuchungen angewandt (115). Somit scheint mir grün an sich bei Maeterlinck einfach dem Volksgebrauch entsprechend Symbol der Hoffnung zu sein, allerdings in dem erweiterten Sinn, daß es hoffen = keimen, eventuell, also auch „in sich bergen von künftig Schlechtem“ setzt. «Les deuils verts de l'amour» (24) ist als keimende Liebe, die trauert, nicht unverständlich. Ebenso läßt sich auch das W. Fleischer unverständliche Bild[2] aus dem Zusammenhang erklären; eine leichte Variante mußte allerdings für ihn das Verständnis erschweren. In meiner Ausgabe der S. Ch. (Calmann Lévy 1912) steht die fragliche Strophe:

«Il est temps, Seigneur, il est temps
De faucher la ciguë inculte.
A travers mon espoir occulte
Sa (nicht *la*) lune est verte de serpents.» (50.)

Der Sinn scheint mir nach der Deutung von grün = keimen:

„Es ist Zeit, Herr, oder es wird zu spät,
Daß den wilden Schierling man niedermäht!
Durch mein dunkles Hoffen leuchtet sein Schein,
Doch schon schließt er Schlangengift in sich ein.“

Andersartig ist die Farbensymbolik der zweiten Gruppe. Schwarz soll hier nur stimmungswirkend sein; besonders in der Pr. M., wo das Beiwort 27 mal ohne anscheinenden Sinn verwertet wird. Warum sollte der alte König gerade schwarze Federn brauchen, um zu sehn, ob die Königin noch lebt? (Pr.

[1] Op. cit. S. 40.
[2] Op. cit. S. 41.

Digitized by Google

M. 193). Warum ist gerade ein schwarzes Schiff im Hafen angekommen? (ibid. 151). Es kommt dem Dichter einzig auf das bedrückende Gefühl an, das schwarz hervorruft. Er sieht nicht die Farbe, er fühlt sie. Ähnlich ist in A+P. von «arbres noirs» (139) oder «l'eau noire» (128) die Rede.

In den folgenden Gruppen verschwindet die stimmungsmäßige Verwertung des Farbenadjektivs, mit Ausnahme des Ois. Bl.

Eine große Rolle spielen dagegen in den meisten Stücken die Beleuchtungswirkungen. Als natürliche Lichtquelle wird in den S. Ch. sowie in den Jugenddramen fast immer der Mond gewählt; doch nicht «le calme clair de lune triste et beau», von dem Verlaine so gern singt (Fêtes galantes I.), sondern wiederum ist Maeterlinck, wie es mir scheint, bei E. A. Poe[1] hier in die Lehre gegangen.

Unruhiges bläulich-magisches Licht gibt jene unsichere Linienführung, die zur Weckung der Stimmung fruchtbar ist. Auch das Spiel der Schatten trägt dazu bei. So im Park bei Hjalmars und Maleines Stelldichein (Pr. M. III, 1), wie auch bei Pelléas und Mélisandes Zusammenkunft. Hübsch wird hierauf die Aufmerksamkeit des Lesers — und die Dramen Maeterlincks sind entschieden Lesedramen — gerade in dieser Szene gelenkt. «Comme nos ombres sont grandes ce soir. Elles s'enlacent jusqu'au fond du jardin! Oh! qu'elles s'embrassent loin de nous!» (P+M. 90). Wir werden flüchtig an eine Stelle aus V. Hugo erinnert, als Gilliat den Schatten der Geliebten beobachtet: «un moment après, au lieu d'une ombre sur le sable, il y en avait deux; elles se confondaient, et Gilliat voyait à ses pieds l'embrassement de ces deux ombres[2]».

Auch Wetterleuchten, Flächenblitze, der Kometenschein[3] sollen das Auge ständig schrecken.

Neben diesen natürlichen Beleuchtungswirkungen werden künstliche vom Dichter erdacht. Ein magisches Licht herrscht in den Grotten, das in der Phantasie eigenartige Gebilde entstehen läßt: «elle est très grande et très belle. Il y a des stalactites qui ressemblent à des plantes et à des hommes. Elle est pleine de ténèbres bleues» (P+M. 38). «Vois-tu les pierreries

[1] L. Menz: Op. cit.

[2] Les Travailleurs de la Mer II, 276.

[3] Monty Jacobs, op. cit. 48.

Digitized by Google

des voûtes, ivres de vie, qui semblent nous sourire et les milliers et les milliers d'ardentes roses bleues qui montent le long des piliers?» (A+P. 158). An dem Gegensatz dieser Schilderung in ihrem magischen Licht mit der gleichfalls in seltsam blaugrün getauchten Grotte der «pieuvre» bei V. Hugo[1] erkennt man so recht genau den Unterschied des künstlerischen Verfahrens der «Neuromantik» und des «romantisme». Hier Ausmalen der Einzelheiten bis ins Kleinste, dort Andeuten, Suggerieren durch Wiedergabe der Gefühle; Form und Farbe nur Mittel zum Zweck der Stimmung.

Eine symbolische rötliche Beleuchtung verwertet der Dichter in Pr. M. Als Hjalmar mit Anne nach Maleines Mord zur Messe gehn will, stehn plötzlich die Mörder wie in Blut getaucht da. Durch die plötzlich geöffneten Türen der Kapelle ist das durch die bunten Scheiben gebrochene Licht auf sie gefallen. — Solche jähen Lichtkontraste sind auch stimmungweckend und kommen daher viel zur Anwendung. Auf das beliebte Motiv der Zweiteilung der Bühne in eine beleuchtete und eine dunkle Hälfte ist oft hingewiesen. Oder wir werden aus dem Dunkel heraus ins Licht geführt, so vor der Entdeckung von Maleines Mord. Das unheimliche Gefühl im Intr. wächst in dem Maß, wie die Lampe drinnen verlöscht und somit die magische Leuchtkraft des Mondes zunehmen kann. Plötzliches Öffnen von geschlossenen Läden (A+P.) — umgekehrt jähes Erlöschen von Ygraines Lampe, die sie am Tor zerschmettert (M. d. T.) — alle diese Lichteffekte werden der Stimmung dienstbar gemacht.

Dasselbe gilt von den Chansons. Im Maße wie das Dunkel zunimmt, das Licht erst knistert, dann zittert, dann erlischt (Ch. VI), wächst unser Angstgefühl.

Aus bühnenhaften Farb- und Lichtwirkungen lassen A+Bl. und S. B. ihre Stimmungen aufleuchten, wie sie ja zu dem Zweck, als Text für Opern zu dienen, geschrieben sind[2]. In Paul Dukas hat A+Bl., nach der Besprechung im Mercure de France zu urteilen, einen hervorragenden Komponisten gefunden[3].

Auch in der letzten Gruppe wird auf künstliche Beleuchtungseffekte nicht verzichtet, um Stimmung zu wecken. In erster Linie denken wir im Ois. Bl. an den dunklen Friedhof mit seinen

---

[1] Op. cit. II, 69 ff.
[2] Préface du Théâtre XVIII.
[3] M. d. F. 1. 3. 08: Le mouvement symboliste et la musique.

Digitized by Google

Gräbern, aus denen beim zwölften Glockenschlage helleuchtende Blumen sprießen; oder an den Wandel von rotem Licht zu reinstem Weiß, durch den die irdischen Freuden plötzlich ihr wahres Aussehen bekommen, schließlich an das Reich der Nacht und das Reich der Zukunft «d'un bleu irréel, intense, féerique» (197).

Doch auch die andern Stücke enthalten dergleichen stimmungsbildende Lichtwirkungen. Einen ruhigen Hintergrund bildet nach der aufregenden Szene im Zelt das Dunkel der Nacht, in dem Prinzivalle und Vanna die Freudenfeuer Pisas beobachten können. — Auf komische Wirkung zielt das plötzliche An- und Ausgehen des Heiligenscheins (W. des h. A.). Schließlich soll in MM. die Grabesblässe des Lazarus auch uns ein Gefühl von Grausen erwecken.

Was die sogenannten niederen Sinne anbetrifft, so werden sie als stimmungsweckend nur seltener herangezogen.

In den S. Ch. wird unter den Bildern auch der Geruchsinn betont. – In den Av. übt der Duft der welken Blätter eine immerfort wiederkehrende symbolische Wirkung. Der Geruch der unterirdischen Höhlen fügt sich suggestiv in die allgemeine Todesahnung, die über der 2. Szene des 3. Aktes von P + M. schwebt[1]. Mit Pelléas atmet man dann befreit den Erdgeruch und den Duft der frisch begossenen Rosen ein (IV, 1).

Ein Sinn, der beim Dichter sehr ausgeprägt scheint, an den beim Leser sich direkt zu wenden aber sehr schwer, beinah unmöglich wird, ist das feine Tastvermögen. Es mag unmittelbar suggestiv auf solche Leute wirken, die selbst eine ähnliche Überfeinerung des äußeren Sinns besitzen, wenn gerade er unter den niederen Sinnen viel bei den handelnden Personen in Tätigkeit tritt. Die Blindheit so vieler, sowie die unsichere Beleuchtung bringen das ja ohne weiteres mit sich. Aber auch ohne solchen Zwang hat Maeterlinck seinen Helden zuweilen eine solche feine Empfindlichkeit beigelegt. Die Berührung durch das Haar der Geliebten in der berühmten Turmfensterszene (P+M. 52) spricht zu Pelléas mehr als Liebesworte; ähnlich ergeht es Bellidor Sœur Béatrice gegenüber.

Auf diese Überschärfung des Druckempfindens weist unter den Jugendgedichten besonders «Attouchements» hin, das auf

[1] Auch bei M. Jacobs op. cit. 70 hervorgehoben.

Digitized by Google

Menschen, die diese Eigenschaft teilen, nach ihrer Versicherung seltsam suggestive Wirkung ausübt.

Auch in dem letzten, wohl schönsten der S. Ch. wird mittelbar durch die Vorstellung der Berührungsempfindung in uns allen eine eigenartige Stimmung wachgerufen:

«J'attends vos doigts purs sur ma face,
Pareils à des anges de glace,
J'attends qu'ils m'apportent l'anneau;
J'attends leur fraîcheur sur ma face,
Comme un trésor au fond de l'eau . . .»

(S. Ch. 91.)

Indirekt eingewirkt wird schließlich ebenso wie hier auf den äußeren durch die Bilderhetze in den S. Ch., so durch Beseelung, Metapher und Vergleich in der 2. Gruppe auf den inneren Sinn[1].

3. Abschnitt: *Symbolik im engeren Sinn.*

Ich teile der klaren Übersicht wegen ein:

a) Symbolik der Dinge,
b) Symbolik der Personen,
c) Symbolik der Handlung.

a) Symbolik der Dinge (Artefakt, Pflanze, Tier).

Es scheint mir in den S. Ch. eine sehr große Schwierigkeit, die Grenze zwischen Symbol und Metapher zu ziehen. In Fr. Vischers Abhandlung über das Symbol[2] heißt es von der Metapher: „Sie führt durch das Wort ein Bild vor, das etwas anderes darstellt, etwas anderes bedeutet, aber dies geschieht in einem Zusammenhang, wo das Subjekt des Bildes bereits eingeführt, bekanntgegeben ist; wir wissen schon, was es ist, das vertauscht, verwechselt wird.“ Im Gegensatz dazu stehe das Symbol: „Da ist mir das Subjekt, das verglichen wird, nicht im Zusammenhang vorher gegeben.“

Demnach müßten wir unter Symbole die Gedichtüberschriften «Serres Chaudes», sowie alle ihre Schwestern «Aquarium», «Cloche à plongeur», «Fauve las» usw. rechnen.

Dagegen wären „la faune de mes remords; les serpents

[1] vgl. Kap. IV und V dieser Arbeit.
[2] Philos. Aufsätze, Zellerband, 1887 Leipzig. S. 155.



des rêves; mes désirs, des lions" Metaphern. Das würde aber meines Erachtens zu einer ganz äußerlichen Scheidung führen. — Bei der Metapher ist der Vergleich potentiell möglich, beim Symbol ausgeschlossen, erklärt E. Elster[1]. Demnach bleibt, wie schon eingangs gesagt, das völlig Unangemessene, was auch Fr. Vischer betont, das Ausschlaggebende. Danach sind die genannten Fälle eher Metaphern als Symbole. Denn zwischen dem Treibhaus und der geängsteten Seele ist ein Vergleich sehr wohl möglich. Auch A. Harnack[2] redet einmal augenscheinlich metaphorisch vom heißen Treibhaus der Gedanken. Und der Titel «Aquarium» enthält potentiell sehr viel Vergleichungspunkte zu der zugrunde liegenden Vorstellung. «Le rêve est l'aquarium de la nuit» sagt auch V. Hugo[3].

Demgemäß seien alle diese Beispiele unter das Kapitel V verwiesen. Es sind also hier nur die konventionellen mystischen Symbole zu erwähnen, von denen der Dichter des öfteren Gebrauch macht: Schwan (S. Ch. 31, 75, 84, 88, 92), Lamm (42, 54, 86, 89, 92), Lilie (26, 28, 39, 40, 47, 63, 64, 67, 69, 77, 81, 83), Palme und Ring (39, 67).

Es ist kennzeichnend, daß das Liliensymbol dem Freund der Prärafaeliten so besonders lieb ist, wichtig auch, daß gerade das Sinnbild der Keuschheit in den fieberhaften Bildern eine so große Rolle spielt. Auch hierauf wird später noch zurückzukommen sein.

In der zweiten und dritten Gruppe findet sich die Symbolik der Dinge in ständig absteigender Linie verwertet. Es läßt sich insofern zu den S. Ch. ein Unterschied feststellen, als meistens mit symbolischen Dingen symbolische Handlungen geschehen. Wieder finden Lamm, Taube, Schwan und Lilie ihre Verwendung. Dazu kommt der symbolische Schlüssel.

Die vierten Gruppe enthält keine dinglichen Symbole; wenigstens nur durch Handlung werden sie zu solchen; in der fünften ist das bekannte Sinnbild des blauen Vogels verwertet.

b) Symbolik der Personen.

Ich kann in der Besprechung Gruppe 2 und 3 zusammenfassen. Es handelt sich hierin um „verallgemeinernde Symbolik"

---

[1] E. Elster: Stilistik, S. 141.

[2] A. Harnack: Dogmengesch. III³, 399.

[3] V. Hugo: Travailleurs de la Mer I, 45.

Digitized by Google

wie I. Volkelt[1] sie benennt: Das Schicksal des einzelnen soll Schicksal der ganzen Menschheitsklasse sein. Zu diesem Zweck sind die Personen zu Typen erhoben worden. Diese Typisierung kann verschieden gehandhabt werden je nach dem Geistigen, für das ein Sinnbild geschaffen werden soll. Molière zeichnet Typen, um Charaktereigenschaften zu versinnlichen. Er wird demnach scharf umrissene Gestalten schaffen, denn χαραττεῖν heißt prägen. Sollen aber, wie bei Maeterlinck, Seelen symbolisiert werden, so handelt es sich darum, nur das Gefühlsbeschwerte hervorzuheben, die übrige Ausgestaltung des Typs unserer Phantasie zu überlassen. Auf die Gefahr, die darin liegt, um der Allgemeinheit der Bedeutung willen die Energie und Bestimmtheit des Individuellen abzuschwächen, hat vorahnend schon Fr. Vischer[2] hingewiesen, der diese Stilrichtung hochsymbolisch nennen wollte.

Wie erfolgt die Zeichnung der symbolischen Typen? Wie vorher auf den Einfluß der Rasse, kann ich hier erinnerungsweise, da schon andere es wiederholt getan, entsprechend Taines Methode auf «milieu» und «moment» die Aufmerksamkeit lenken. Es ist genug betont, wie die Umgebung Gents mit den vielen Kanälen, aus denen Nebel aufsteigen, das künstlerische Sehen des jungen Dichters beeinflussen konnte; ebenso ist die innere Verwandtschaft mit den Präraffaeliten, Burne-Jones und Rossetti, die nach Fra Angelicos körperlosen Gestalten geschaffen haben, mit Puvis de Chavannes oder Eugène Carrière auf dem Gebiet der Malerei, mit Rodin auf dem der Skulptur hervorgehoben.

Doch auch die Dichtkunst seiner Zeit selbst gab ihm Wegweiser und Vorbilder. Ich wies schon auf den unmittelbaren Einfluß von Villiers de l'Isle-Adams Kunst in bezug auf die philosophische Grundstimmung der Jugendwerke hin. Auch in der Konzeption der Gestalten als «Seelen» konnte Maeterlinck von ihm lernen. «Des rêves réalisés où s'incarne gracieusement une réalité surnaturelle» nennt A. Barre[3] die Heldinnen von Akédysséril und l'Ève future. In der Tat, was ist Hadaly anders als eine verkörperte Einfühlung? Hier war schon eine Erfüllung des Programms des «art poétique», der die Nuance forderte: «c'est des beaux yeux derrière des voiles. . .» Also

[1] I. Volkelt, System der Ästhetik I, 152 ff.
[2] Op. cit. S. 191.
[3] A. Barre: Le Symbolisme S. 60 ff.

Digitized by Google

Suggestion durch Gefühle! Die allgemeine Stimmungssymbolik genügt nicht.

Den „Schleier vor den schönen Augen“ noch gilt es zu ziehen: nicht nur uns, den Leser, auch das Objekt selbst in ein feines Gewebe zu hüllen. Das vermag der Dichter kraft seiner *inneren Schau.*

Wir erfahren nur sehr wenig vou dem Äußeren[1] der Heldinnen. Sie sind sehr blaß und sehr schön. Sie haben auffallend langes Haar; sie sind «des poupées immobiles, mais tant d'événements se passent dans leurs cœurs» (Intér. 181). In den 7 Pr. geht der Dichter entsprechend seiner Annäherungsmethode so vor, daß wir nicht einmal das Aussehen gerade der Prinzessin, auf die es ankommt, erfahren. Hier liegt eine negative Kunst vor, die sehr wirkungsvoll ist. Erst erblickt Marcellus nichts; dann: «des ombres blanches»; darauf: «toutes les sept, mais je ne les reconnais pas du tout» (15); schließlich: «je commence à les distinguer» (17). An den Gestalten erkennt er zuerst «les petits pieds nus» (20), darauf: «il y en a six que je distingue très bien, mais il y en a une au milieu» ... Nun folgt der Versuch, auch diese, Ursula, zu sehen: «il y a une ombre sur elle» (22); endlich als Abschluß: «je vois très bien son corps, mais je n'aperçois pas le visage» (24). — Die gewöhnliche Art der Schilderung ist jedoch die, daß der Jüngling den Eindruck wiedergibt, den er beim Anblick des Mädchens empfing; z. B.: «Je ne l'ai vue qu'une seule fois ... elle avait cependant une manière de baisser les yeux ... et de croisser les mains ... ainsi ... et des cils blancs étranges. Et son regard! ... on était tout à coup comme dans un grand canal d'eau fraîche ... (Pr.M. 18)[2] oder: «On eût dit que j'avais vécu jusqu'alors dans une chambre fermée que vous aviez ouverte» (A + P 132). Vgl. Pr. M. 20; A+P 120; A+S 12. — Hierdurch wird eine doppelte Wirkung erreicht: die geschilderte Person wird unbestimmt durch den gefühlsmäßigen Nebel, — die schildernde Person wird gleichzeitig durch ihr Gefühl charakterisiert. So fühlen wir mit den Helden den Alpdruck, der auf ihnen lastet, wenn sie die Frauen als Befreierinnen schildern.

Ein hübsches Mittel zur Veräußerlichung der Seelenzustände

---

[1] Ich gehe stets davon aus, daß die Dramen der 2. u. 3. Gruppe Lesedramen sind und sein wollen.

[2] Auch zitiert bei E. Thomas, M. Esch u. a.


Digitized by Google

hat der Dichter auch in dem unvermittelt einsetzenden Wechsel von «vous» zu «tu» gefunden. So vergißt Mélisande das anfänglich gebrauchte «vous» (P+M 84), und ähnlich ergeht es Alladine (A+P 151) und Sélysette (A+S 40). Der Monolog Ygraines vor dem verschlossenen Tor der alten Königin offenbart, je nachdem sie «vous» oder «tu» sagt, ihre Versuche, dem Schicksal bald durch Unterwürfigkeit und Ehrerbietung, bald durch kindliches Vertrauen seine Beute zu entreißen. (M. d. T. 243). Der feine Wechsel von *grand' mère* zu *mère-grand* — dem Märchen entlehnt — dient zur Spiegelung von Klein Sélysettes innerster Seelenstimmung (A+S 102 ff.).

Auch die Beiwörter, die den Personen gegeben werden, dienen fast ausschließlich dem Ausdruck eines Gefühls. *Pauvre petit, vieux, étrange* kehren immer wieder. Gleich die Begrüßung der Großeltern durch den Enkelsohn lautet: «ma pauvre mère-grand — mon pauvre grand père» (7 Pr. 10). Der Grund, warum sie so bedauernswert sein sollen, ist noch ganz unbekannt. Die Königin klagt unvermittelt: «Je suis si vieille aujourd'hui» (ib. 33), und das bewußt Stilisierende: «sept petites âmes» in seiner stereotypen Wiederkehr (ib. 44) ist zunächst alles, was wir von den uns unsichtbaren Prinzessinnen erfahren. Ebenso, in den andern Dramen: ma *pauvre petite* Maleine, la *petite* Sélysette, l'*étrange petite* âme (II, 182) — alles verstärkt die ein hüllenden Gefühle. Das aber ist des Dichters Absicht: er will daß unser Traumbild eben mit jenen Gefühlen harmoniere. Die Vorstellung, die wir uns von diesen Gestalten machen, wird bei jedem von uns verschieden sein, doch jede einzelne wird der Intuition des Dichters gleichen müssen[1].

Diese Wesen sollen aber nicht nur als Seelen ihres Körpers, sondern allgemein als Symbol *der* menschlichen Seele, so wie sie der damaligen Weltanschauung des Dichters entsprach, gelten. Demgemäß wird der Seelengehalt in Beziehung zu der im Hintergrund unsichtbar waltenden Macht gesetzt. Die Helden weinen, zittern und wissen nicht, warum. Sie haben Angst, gewisse Worte wie *„Tod“* auszusprechen. Nur vergleichsweise wird dies Wort in den 7 Pr. zum Beispiel gebraucht; für die Tatsache selbst tritt negative oder umschreibende Ausdrucksweise ein: ce n'est plus le sommeil — elle ne dort plus (62). Der Macht gegenüber wagt auch keiner, individuelle Behaup-

[1] Al. Riehl: op. cit.

Digitized by Google

tungen aufzustellen. So fällt auch formal die bewußt vage Zeichnung auf; sowohl in Wort- als Satzwahl. A+S. braucht stetig das unpersönliche «on»; Sätze wie P+M. 81: «Je vais dire *quelque chose* à *quelqu'un*» sind keine Seltenheit. Parataktisch erfolgt die Aneinanderreihung der Sätze: primitive „Seelen" bewegen sich in einfachen Gedankenabläufen[1]. Auch hier in der Form wenig Behauptungen: Ausrufungszeichen — Gedankenstriche — Punkte, die die abgebrochene Rede bezeichnen, weisen auf den Gebrauch jener indirekten stilistischen Mittel hin, die Bally treffend eine Art Thermometer zur Messung der Seelentemperatur nennt[2]. Und was wir daran messen können, ist eben die Beziehung zu der Macht im Hintergrund: die Angst oder die Ungewißheit, selten Erwartung oder Hoffnung. Diese indirekten stilistischen Mittel sind rhetorische Frage, Ausruf und Ellipse. Bally betont, daß erstere in Wirklichkeit weder eine Frage sei, noch etwas mit Rhetorik zu tun habe; „sie ist ein indirektes Ausdrucksmittel, um, sei es Zweifel, sei es Hoffnung oder Erwartung zu symbolisieren"[3]. Neben der rein affektiven des jähen Abbrechens — ich erinnere an das Beispiel von Sélysettes Liedchen — steht die aus einer Unklarheit des Gedankens hervorgehende Ellipse als Symbol der Seele, die sich sucht. So sagt Sélysette: «oui, voilà ... je ne veux pas qu'il m'aime pour autre chose ... je veux qu'il ne m'aime parce que c'est moi seule ... oh, ce n'est pas possible de le dire tout à fait» ... (III, 43).

Die älteren, resignierten Menschen reden in Sentenzen. Die verallgemeinernde Symbolik tritt gerade hierin sehr klar zutage. Viele Worte des alten Arkel (P+M.), von Aglovale (M. d. T.), Ablamore (A+P.) oder Aglavaine (A+S.), des ältesten Blinden (Av) oder des Greisen (Intér.) sind Verhaltungsmaßregeln gegenüber dem Leben. Besonders Intér. verallgemeinert durch Sentenzen den Einzelfall. Dadurch erhebt sich dieses Stück über die «faits divers» und die «tranches de vie», von denen Séché in seiner Evolution du théâtre contemporain redet[4]. Man darf nicht verkennen, daß gerade die Sentenz zwar zum Schmuck der Rede viel beiträgt, aber auch die Handlung — sei es äußere oder

---

[1] Ch. Bally: Traité de Stilistique Française, S. 266. Idg. Bibl. II. Abt. Heidelberg 1909.

[2] E. Elster, Stilistik S. 265.

[3] Op. cit. S. 266.

[4] L. Séché et Bertaut: op. cit. (Paris Merc. de Fr. 1908 S. 106).

Digitized by Google

innere – des Dramas ständig hemmt. Es ist daher bezeichnend, daß zwar diese beiden Gruppen die Sentenz sehr viel verwerten, die späteren Dramen dagegen nur selten Gebrauch davon machen. Ein paar Beispiele mögen hier genügen:

P+M. 15. «On se trompe toujours lorsqu'on ne ferme pas les yeux pour pardonner ou pour mieux regarder en soi-même.»

M. d. T. 222. «Il faut bien que l'on vive en attendant l'inattendu ... et puis il faut agir comme si l'on espérait.»

Intér. 191. «Le malheur rend jaloux et ceux qu'il a frappés veulent être avertis avant les étrangers.»

Vgl. Bd. II, 41, 177, 190, 194, 218, 118, 146; Bd. III, 28/29, 30, 33, 43, 47, 48, 67 u. a. m.

Die Redeweise der jüngeren Personen ist unbewußt symbolisch. Unter an und für sich oft banalem Sinn ist eine tiefe mystische Bedeutung verborgen[1]. Hier wird die Beeinflussung durch die Mystiker des Mittelalters offenbar. Wir wissen, wieviel sich Maeterlinck mit ihnen beschäftigte, hat er doch teilweise ihre Werke ins Französische übertragen. Kein Wunder, wenn diese philosophischen Studien auch künstlerische Früchte trugen. Es gilt, Worte zu treffen, die eine doppelte Auslegung zulassen; eine im wirklichen, die zweite im bildlichen Sinn. Die Klagen des Kindes «petite mère est *pe-erdue*» (I, 142) haben an sich nichts Seltsames, doch auf den Lippen des Knaben gewinnen sie gerade im gegebenen Augenblick (die Königin erwürgt Maleine) eine suggestive Kraft, die die Herzen der Leser erzittern läßt.

«Pourquoi me regardes-tu si gravement?

Nous sommes déjà *dans l'ombre!*» P+M. 86.

Der Schatten des Baumes ergibt den tieferen Sinn des Schattens der Sünde.

«J'ai apporté une lumière, une grande lumière!» ruft Yniold, der die Lampe bringt, als Golauds Eintritt die Gedanken der beiden Liebenden von heimlicher Sünde ablenkt, ihm aber eben jene heimliche Liebe offenbart, II, 47.

Ähnlich ruft im Augenblick des Todes seiner Schwester der Onkel: (Intr. 245) «*la lumière!*» Oder die alte Blinde sagt in unbewußter Symbolik: «Il est allé *très loin*» (Av. 254), ohne zu ahnen, daß der Führer tot in ihrer Mitte sizt.

[1] R. Hamann, op. cit. S. 77 ff.

Digitized by Google

Die Kunst solcher Symbolik ist noch wirkungsvoller, wenn ein Satz erst in seinem wirklichen Sinn verwandt wird, dann, als sei seine mystische Bedeutung dem Hörer oder Sprecher aufgegangen, nochmals in dem neuen Sinn wiederholt wird, z. B.: «Elles dorment. Nous dormons aussi. Nous dormons tous ainsi» (7 Pr. 45). Oder Sélysette sagt schlicht: «Je suis heureuse de t'avoir éveillée»; Aglavaine spricht in bildlichem Sinn den Satz nach (A+S. 49). Vgl. Bd. I, 49; Bd. II, 67, 108; Bd. III, 21, 89, 132.

Schließlich wird Symbolik erzeugt durch unbestimmte grammatische Beziehungen im Satz. «Elle» im Intr. kann sowohl den erwarteten Besuch als den Tod bedeuten; der Verstand setzt jenes, das Gefühl dieses Wort ein. In den Chansons ist gerade hiervon der weitgehendste Gebrauch gemacht; vgl. bes. XI Ch.

Auch in der vierten Gruppe ist das Typisieren der Gestalten beibehalten. Doch wird die Symbolik der Personen durch ihre Handlung erst ersichtlich. Das ist charakteristisch für die veränderte Stellung des Dichters dem Schicksal gegenüber. Schon A+S. bilden einen Übergang[1] zu dieser Forderung der Handlung, wie auch verschiedene Chansons bereits Personen mit Handlungssymbolik verquicken. Bezeichnend für ihre Zwischenstellung zwischen «vision centrale» und «vision périphérique» ist es, daß die Ausdrucksweise der Gestalten in vielem noch der der vorigen Gruppe gleicht. Das affektive Unterstreichen durch Wiederholung, Abbrechen, rhetorische Frage, Ausruf beibt. Doch treten neben die einfachen, kurzen Sätze lange Perioden, die mit ihrer Anaphora oft schon direkt schwülstig wirken; besonders in Joyzelle z. B. S. 95. — Die Wahl von Worten doppelten Sinnes hat mehr und mehr nachgelassen. Reizvoll wirkt das symbolische Frage- und Antwortspiel zwischen der kleinen Alette und der Jungfrau, das ganz an Rotkäppchen erinnert.

Al: «Pourquoi avez-vous mis la lumière sur votre robe?»
La vierge: «Il y en a partout quand le soleil se lève.»
Al.: «Pourquoi avez-vous mis des étoiles en vos yeux?»
L. V.: «Il y en a souvent au fond des yeux qui prient.»
Al.: «Pourquoi avez-vous mis des rayons en vos mains?»
L. V.: «Il y en a toujours aux mains qui font l'aumône» (III, 196).

---

[1] Vgl. Préface du Théâtre.

Digitized by Google

Es ist schließlich auch die fünfte Gruppe auf Symbolik der Personen zu prüfen. M. V. und MM. haben keine verallgemeinernde Symbolik aufzuweisen. Gerade in M. V. ist auch noch die für die vierte Gruppe konstatierte Mischung zu beobachten. So wird der in den Jugenddramen angewandte Kunstgriff zur Veräußerlichung des Seelenwandels, der Wechsel von vous zu tu, hier sehr fein verwertet. Durch die Erinnerung an die Kinderzeit überwältigt, fragt Vanna wohl rasch: «*tu* es Gianello?» (59), kehrt aber sofort zum konventionellen *vous* zurück. Erst als Princivalles Ehrlichkeit ihre Seele gewonnen hat, geht sie zu dem Du über, zu dem ihn seine Liebe vorher (64) schon einmal hingerissen hatte. — Ein stark subjektiver Zug prägt sich ferner in M. V. in den auffallenden Häufungen beim Satzbau aus: zusammengezogene Sätze sind deren Folgen. Oft findet aber nicht nur ein Nebeneinander der Satzteile, sondern eine Steigerung des einen durch den andern statt: «toute l'émotion, toute l'adoration que j'y ai renfermées» M.V. II, 3. «Menace, arrestation, délation, jugement — quoi encore?» (ib. II, 1). «Tout y est déformé, avili, empesté par votre envie . . .» (ib. II, 2).

Für den Heil. Ant. habe ich bereits vorher Typen festgestellt, die aber nicht symbolisch sind.

In bezug auf den Ois. Bl. schwankt die Beurteilung; bald wird das Stück als einfaches Märchenausstattungsspiel, bald als durchgehend symbolisches, bald wieder 'more allegorical than symbolic'[1] aufgefaßt. Es haben wohl alle recht; denn sicherlich sind die Elemente hierin stark vermischt. Figuren wie die Zeit, der Zucker, die Katze, der Hund sind natürlich keine Symbole, weil keineswegs Zeichen für unendliche Werte. Es ist begreiflich, daß der Tierwelt die uns aus der Fabel geläufige Karikatur von Menschentypen unwillkürlich verliehen wird. Die Fee, die Kinder, die Eltern sind Märchengestalten, keine symbolischen Persönlichkeiten. Aber das Licht ist mehr als Allegorie; es ist Symbol der Wahrheit und Reinheit. Ebenso ist das Brot offenbar Symbol des Alltäglichen, im Schillerschen Sinn Gemeinen. Nur dann bleiben fein-ironische Züge, die der Dichter ihm beigelegt hat, in voller Wirkung bestehen: am längsten sucht es nach dem äußeren Putz; es kleidet sich am prunkvollsten; (II. Akt) gerade ihm wird der Käfig für den blauen Vogel übergeben usw.

[1] E. Thomas op. cit. 284 ff.

Digitized by Google

Wie schon in der vorigen Gruppe, prägt sich auch in der Rede der Personen weniger Symbolik aus. Sätze im Doppelsinn werden verhältnismäßig selten angewandt. Wo es geschieht, wird in auffälliger Weise darauf hingewiesen, indem eine andere Person den symbolischen Sinn falsch auslegt.

Z. B. erklärt die Fée Bérylune den Kindern, alles um sie her sei in Wahrheit schön, nur ihre Augen sähen es nicht. Darauf erklärt Tyltyl sofort: «mais si, j'y vois très bien et j'ai de très bons yeux. Je lis l'heure au cadran de l'église que papa ne voit pas» (21 Ois. Bl.).

Ebensowenig faßt die Magd den geistigen Sinn der Worte des Heiligen und setzt dafür den realen ein — wobei gleichzeitig ein satirischer kleiner Seitenhieb auf die Priester erfolgt. Ant.: „Nicht alles was man gibt, dringt bis zum Himmel."

Virg.: „Dann nehmen die Pfarrer wohl alles, was man den Heiligen gibt?" (Heil. Ant. 13.)

So auch in MM.: Verus versteht Magdeleine falsch, als sie von den beiden Toden in ihrer Hand spricht: «deux morts? que veux-tu dire? Tu n'as pas l'intention de le suivre?»

Magd.: «ce n'est pas de la mienne que je parle ... Ce sont deux autres morts» (MM. 158).

Dies Andeuten muß in MM. als Mittel dienen, um Maria Magdalenas mystisch-sinnliche Liebe zu Jesus zum Ausdruck zu bringen. Den gleichen Zweck verfolgt die bewußt ungenaue Nennung Jesu durch das persönliche Fürwort, ohne daß eine klare Beziehung erkenntlich wäre. Sie ist eben nicht draußen vorhanden, sondern in Magdalenas Herzen.

c) Symbolik der Handlung.

Die Handlung kann sich an symbolischen Dingen oder an Personen vollziehen.

α) An Dingen.

In den S. Ch. geschieht entsprechend der angstvoll untätigen Krankenhaussphäre verhältnismäßig wenig.

Dagegen werden in der zweiten Gruppe gerne symbolische Handlungen symbolischer Dinge verwertet. Die Lilie fällt, als Maleine stirbt (I, 129); sie schließt sich, wenn die Prinzessinnen schlafen (7 Pr.) Die Tauben fliegen fort — sie könnten nie wiederkehren, meint Mélisande ängstlich (II, 59). Alladines Lamm ertrinkt. Das Licht flammt auf, zischt, geht aus (Ch. V u. VI). Schlangen

Digitized by Google

zischen, Lämmer weiden, Engel weinen, wo Kinderherzen getötet sind (Ch. IX.) Diese Symbolik wird immer versteckter, feiner; gerade die Chansons sind voll davon. Ein Beispiel genüge:

«Et s'il veut savoir, pourquoi
La salle est déserte?
Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte» (II).

Meisterhaft ist hier die Symbolik schweigender Handlung vom Dichter des Schweigens verwertet. – Symbolisch ist auch das Wiederfinden des Schlüssels, gerade als die kleine Sélysette den Ausweg aus aller Not gefunden hat.

Die dritte Gruppe kommt hier nicht in Betracht. Dagegen tritt in der folgenden die an Dinge geknüpfte symbolische Handlung in neuer Form auf: als Verwandlung.

Die Statue der Jungfrau steigt von ihrem Sockel herab, um Beatrices Rolle im Kloster zu übernehmen. Dadurch ist symbolisch die Unschuld und Reinheit der entlaufenen Nonne im Angesicht des Himmels angedeutet. Blumen fallen herab und überschütten die Klosterschwestern. Der verwilderte, häßliche Garten verwandelt sich in ein Blütenparadies, während Joyzelle zu Lancéor von ihrer Liebe redet. Auch im letzten Märchenspiel, Ois. Bl., gibt es Verwandlungen genug; allein symbolisch sind nur wenige zu deuten. Die blauen Vögel, die man findet, entfärben sich und sterben: die *Gelüste* werden, sobald sie dem Licht ausgesetzt sind, scheußliche Wesen. Besonders schön ist die Symbolik der Friedhofsszene (7. Bild). Wie in S. B. die Blumen die Unschuld beweisen sollten, sprechen sie hier von dem Leben, das erst aus dem Tode erblüht.

Symbolisch ist auch im Heil. Ant. das An- und Ausgehn des Heiligenscheins. Er leuchtet ohne Zutun des Heiligen, wenn gute Handlungen aus einfältigem Herzen geschehn — er erlischt, wenn von Geld und weltlichem Reichtum die Rede ist. Freilich wird auch hier in romantischer Ironie die Symbolik ständig dadurch gestört, daß die Magd auf „das Dings da, Ihre Laterne" aufmerksam macht (S. 11).

β) An Personen.

Obwohl die symbolischen Handlungen, von Personen vollzogen, vielfach «Inhalte erster Ordnung»[1] sind, und als solche in

---

[1] E. Elster, Stilistik, S. 7.

Digitized by Google

einer Stiluntersuchung im engeren Sinn keine Rolle spielen sollten, mußten sie bei einer Untersuchung künstlerischen Verfahrens, dessen Haupttendenz in der Symbolik liegt, wenigstens kurz erörtert werden. — Wie schon gesagt, ist die Symbolik der Handlung in allen Dramen häufig, wird sogar in steigendem Maße verwendet; die letzte Gruppe geht dann im Gebrauch stark zurück.

Die Prozession der Beguinen, das Eindringen der Dienstboten in Mélisandes Sterbezimmer noch vor ihrem Tode, das Streben des Prinzen, die Schlafenden zu wecken, das ohnmächtige Klopfen Ygraines an dem ehernen Tor, hinter dem die alte Königin das Kind packt und vernichtet — lauter tief symbolische Handlungen! Die Chansons bauen sich daraus auf. Die drei Schwestern nehmen die Lampen, gehn den Turm hinauf — die Lampen erlöschen; (V.) oder sie öffnen die Pforten, grüßen das Leben und gehn nicht hinaus (IV).

In der vierten Gruppe ist die Symbolik der Gestalten durch ihr Handeln zum Grundgedanken des ganzen Stückes, mithin Inhalt erster Ordnung geworden. Fr. von Oppeln-Bronikowski[1] nennt A.+Bl. „einen objektiven Beitrag zur Frauenfrage". Ob das Stück wirklich diesen sozialen Gedanken verkörpern soll? Ich teile eher die Ansicht, daß der Dichter im Blaubart weniger sich selbst, als vielmehr wiederum das Schicksal symbolisch[2] darstellen will. Nach seiner neu erkämpften Überzeugung ist es nur dem ein grausamer Herr, der ihm gegenüber untätig, ohnmächtig verharrt; wer sich ihm entgegenzustellen wagt, dem beugt es sich; wir sind Herren unseres Schicksals. So liegt hier verallgemeinernde Symbolik durch die Handlung der Gestalten zugrunde. Tätige Liebe erlöst. Das ist auch der Grundgedanke von Joyzelle; während Sœur Béatrice, insofern einen Rückschritt in des Dichters Weltanschauung bedeutend, sich um ihrer Liebe willen erlösen läßt.

Während im Heil. Ant. der Einzelfall durch satirische Züge verallgemeinert wird, sind die Historien, M. V. und MM. frei von verallgemeinernder Symbolik. Ich kann mich der Deutung M. V.s als Thesenstück gekränkter Frauenehre[3] nicht anschließen. Einmal scheint mir diese Ansicht nur schwach gestützt auf die

[1] Zeitschr. f. franz. u. engl. Unterricht V; S. 393.
[2] Monty Jacobs op. cit. 113; auch E. Thomas op. cit.
[3] Fr. v. Oppeln-Bronikowski: ibid.

Digitized by Google

Handschuherzählung im 2. Akt, die doch immerhin nur nebenbei geschieht; — dann ist der Erlösungsgedanke durch Liebe meiner Ansicht nach näherliegend. — Ich möchte dagegen in MM. auf die feine Symbolik der Handlung im Schlußakt hinweisen, die dem Seelenkampf Magdalenas parallel gesetzt ist. Als Marie Magdeleine bereit ist, Verus nachzugeben, ruft der Beobachter am Fenster gerade: «Jésus tombe!»; als das Gute in ihr gesiegt hat: «Il se relève!»

III. Kapitel.

Wiedergabe der äußeren Welt.

In der Wiedergabe aller feinen und feinsten Schattierungen des Innenlebens durch Symbole hat Maeterlinck seine Meisterschaft bewiesen.

Es ist nun die Frage, ob er auch das äußere Leben zu beobachten und festzuhalten erstrebt.

Daß er dazu imstande ist, beweist sein fein empfängliches Sinnenleben. Wir sahen das Heranziehen aller denkbaren aus der Welt der Erfahrung entstandenen Empfindungen.

Aber wir sahen auch, daß sie nur Mittel zum Zweck, nie Selbstzweck im poetischen Werk waren. Mit Recht hebt Monty Jacobs noch 1901 hervor: „Stimmung ist Selbstzweck seiner Kunst[1].“ Gilt das auch für die Folgezeit? Ich glaube es verneinen zu können. In stetig zunehmendem Maße wendet er sich auch der Beobachtung der äußeren Welt um ihrer selbst willen zu.

Des Dichters Ohr übersetzt freilich zunächst scheinbar auch in den späteren Dramen seine Eindrücke in entsprechende Gefühle. Nur im Ois. Bl. wird wohl auch der Ton als selbständiger Wert verwendet, wenn im Pays du Souvenir der Vogel im Käfig singt und die Uhr schlägt; dagegen ist der Uhrenschlag auf dem Friedhof wieder nur um des gefühlsbeschwerten Klanges willen eingeflochten. Aber daß der Dichter der Wirklichkeit zugewandt, daß er hört, beweist die Anwendung der charakterisierenden Sprache.

Nur im ersten Märchendrama, Pr. M., war ein Auflug dazu

[1] Op. cit. S. 119.

Digitized by Google

vorhanden in Klein Allans kindlichem Stottern pe-erdu, Maleine u. s. w.

Doch die Kinder aller folgenden Stücke mit ihrem petit père oder petite mère sind durchaus ohne Gepräge. Sie reden wie die Erwachsenen. Szenen, in denen erst Bauern, dann Edelherren auftreten, behalten dieselbe Ausdrucksweise bei (Pr. M. V, 1+2). — Die Bauern in A+Bl. fangen an, mit den ihnen eigentümlichen Wörtern und grammatischen Formen zu sprechen:

«Nous vous apportons le paquet — où voulez-vous qu'on vous le range?» fragen sie, als sie Blaubart gefesselt anbringen (3. Akt, S. 174).

«Il vous salira vos affaires.» «Il ne grouillera plus». «Le bonhomme a son compte.»

«Madame, c'est pas pour dire . . .» (175).

Ich entnehme dem Aufsatz: „Wie Maeterlinck arbeitet“[1], daß diese Ausdrücke aus der zweiten Fassung ausgemerzt wurden, wohl weil sie für ein Libretto sich weniger eigneten, um in der dritten definitiven Buchfassung wieder eingefügt zu werden.

In S. B. sprechen Priester, Äbtissin und Schwestern in der ihrem Stande eignen biblisch gefärbten Sprache: «La gloire de celle qui fit de ce couvent le trésor de ses grâces et la demeure de ses prédilections» (202). «Les célestes phalanges ont ramené la paix» (225).

«Au nom du Dieu vivant dont la colère frémit autour de ces murailles» (205).

Der alte Humanist Marco (M. V.) schöpft seine Bilder aus dem Schatz seiner Bildung.

«Marcelle Ficin, c'est l'âme de Platon» (6), sagt er überschwenglich. Er erzählt: «J'allais comme Priam dans la tente d'Achille» (8); er begrüßt Vanna: «plus belle que Judith et plus pure que Lucrèce» (86).

Auch die allerdings der Karikatur dienen sollende Sprache der Tiere in ihren Versammlungen ist der Wirklichkeit abgelauscht:

«Ces abstentations sont extrêmement regrettables» (Ois. Bl. 118).

«Cette unanimité était inévitable. Il s'agit à présent de savoir, pour éviter les représailles, quel genre de supplice sera le

---

[1] Berliner Tageblatt 19. Februar 1904: Fr. Oppeln von Bronikowski.

Digitized by Google

plus pratique, le plus commode, le plus expéditif et le plus sûr» (ib. 124).

Entsprechend wird, wie schon gesagt, im Heil. Ant. die charakterisierende Sprache zu satirischem Zweck verwendet.

Daneben aber steht im Ois. Bl. dasselbe Mittel um seiner selbst willen. Vater, Mutter, Großeltern, die Nachbarin, sie alle brauchen Ausdrücke des täglichen Lebens des Volkes.

Statt sprechen heißt es: «Qu'est-ce que tu chantes» (257).

«Il fait bien frisquet» (262).

«Ah ça, c'est épatant» (266).

«Qu'ont-ils donc à tourniller comme ça?»

«Je me sens tout chose». (58)

«Vous poussez ferme!» (65).

«Ah, la mauvaise graine!» (65).

«Riquette marche encore à quatre pattes!» (69).

Sie sagen ça statt cela; sie elidieren ungrammatisch; sie lassen die halbe Negation fort: «t'inquiète pas!» (269), «t'es bête!» (6). «Ma petite fille qu'est bien malade» (264).

Die Kinder, besonders Mytil, sprechen noch nicht richtig. Die erste Szene, Akt I, ist vollkommen der Wirklichkeit abgelauscht, wie Brüderchen und Schwesterchen sich am Fenster unterhalten. Und wie echt kindlich das Gespräch zwischen Tyltyl und dem Kind im Reich der Zukunft, nachdem das Licht ersterem anempfohlen: «N'aie donc pas l'air si emprunté!»

Tylt.: «Bonjour! (touchant du doigt la robe bleue de l'enfant) Qu'est-ce que c'est que ça?

L'Enf.: (touchant gravement du doigt le chapeau de Tyltyl) Et ça?

Tylt.: Ça? c'est mon chapeau ... tu n'as pas de chapeau?

L'Enf.: Non; pourquoi c'est faire?

Tylt.: C'est pour dire bonjour ... et puis pour quand fait froid ...

L'Enf.: Qu'est-ce que c'est faire froid?

Tylt.: Quand on tremble comme ça: brr-brr, qu'on souffle dans ses mains et qu'on fait aller les bras comme ceci (il se brasse vigoureusement) ...» uw. (203 ff.).

Als letztes der Dramen weist MM. besonders stark durchgeführte charakterisierende Sprache bei Silanus, dem Stoiker, auf. Er hat seinen Vorbildern ihre Sprache abgelauscht; die rednerische Prosa, die hier im alten Sinn rhetorische Frage, der hochtrabende Ausdruck erinnern an die Reden des Cicero. Doppelte

Digitized by Google

Verneinung für Bejahung: il ne la dissuada point... (13); lange Umschweife beim Reden: «Je ne vous le conseille point; d'abord...; ensuite...; d'ailleurs...» (48); Zitate aus dem Schatz der jüdischen Poesie, mit der er sich gerade beschäftigt (16/17); gelegentlich ein feines Wortspiel: «Le vol est surprenant, car le pays est sûr; voilà près de six ans que je me suis fixé, et l'on n'a point tenté de me dérober une parcelle de ma sagesse qui n'est jamais sous clé» (20); — das alles sind Züge, die sich ebenfalls in dem von Silanus zitierten Trostbrief des Seneka finden; ein Zeichen, daß die Nachahmung des Stils dem Dichter gut gelungen sein muß. — Dadurch freilich, daß nicht nur der alte Stoiker, dem die Sprache zukommt, sondern auch Verus, der römische Krieger (z. B. Schluß des II. Aktes) so redet, wird der Wirklichkeitscharakter in diesem Drama herabgedrückt.

Von den drei niederen Sinnen werden nur spärliche Beiträge zur Aufnahme der Wirklichkeit geliefert. Mithin spielen sie auch hier nur eine untergeordnete Rolle.

Realistisch wird in MM. der Geruch bei der Erweckung des Lazarus in der Erzählung erwähnt: «Ce que perçurent nos sens, n'avait rien d'illusoire, j'en réponds! nous faillîmes tomber à la renverse!» (86). Verus erklärt verächtlich: «Je n'avais jamais vu réuni... tant de malades malodorants!» (143) und Silanus betont «les odeurs nauséabondes qui redoublent à Jérusalem à l'approche de la Pâque» (13).

Der Geschmack wird wohl einmal im Ois. Bl. (73), die Tastempfindung in MM. (79) zur Feststellung der Wirklichkeit herangezogen, aber das ist nur von ganz untergeordneter Bedeutung. Der Sinn, der das meiste bei allen Menschen von der Umwelt aufnimmt, ist doch das Auge.

Und Maeterlincks Auge lernt wieder sehen, nicht nur anläßlich des Gesehenen etwas fühlen. Ich sage: lernt wieder, denn daß ihm Beobachtungsgabe, durch das Auge die Umwelt zu erfassen, eigen war, beweisen allerdings vereinzelte Züge auch schon der Jugendwerke.

Selbst in solch symbolischer Dichtung wie die S. Ch. es sind, überraschen zuweilen fein beobachtete Bilder des wirklichen Lebens.

Allerdings werden sie als Ausdruck der Stimmung verwertet,

Digitized by Google

nicht um ihrer selbst willen etwa geschildert. Wie fein ist die Schilderung eines Zustandes in «Après-midi» (79).

«J'ai du soleil sur l'oreiller,
Toujours les mêmes heures sonnent;
Et mes regards vont s'effeuiller
Sur des mourantes qui moissonnent . . .
Mes mains cueillent de l'herbe sèche;
. . . .
Et mes regards à l'horizon
Suivent des agneaux dans les villes.»

Sieht man nicht den Dichter schlaff, apathisch im Heu liegen und, während sich die Hände unwillkürlich etwas zu tun schaffen, hinausstarren in die Ferne?

Ganz ähnlich ist in kurzem, lebenswahrem Vergleich die Lage angedeutet in «Lassitude»:

«. . . Ils (les yeux) regardent rêveurs comme des chiens dans l'herbe
La foule des brebis grises à l'horizon . . .» (33).

E. Thomas ist geneigt, den «Ennui» auch nicht symbolisch, sondern als echtes Zustandsbild aufzufassen. Er erklärt, er denke sich die Gartenseite eines alten Landhauses, dessen breite Freitreppe, mit steinernen Pfauen rechts und links geschmückt, in einen weiten Park hinunterführe; das Ganze in Mittagsglut getaucht und von schläfrigem Auge beobachtet. "It is a poem of refined and luxurious indolence"[1].

Einen gleichfalls fein beobachteten und impressionistisch wiedergegebenen Gesichtseindruck bildet die Szene im Turm zwischen Amme und Maleine (Pr. M. I, 4), als das durch lange Dunkelheit vom jäh einströmenden Licht geblendete Auge der Frauen das Landschaftsbild draußen aufnimmt.

«Fermez les yeux . . . je crois que je deviens aveugle! . . . oh c'est une fournaise et j'ai des meules rouges dans les yeux!»

«Mais ne voyez-vous rien?»

«Pas encore. Si, si. Le ciel est tout bleu. Et la forêt! Oh toute la forêt!»

Darauf das Erkennen des grünen Meeres mit seinem Leuchtturm, eines Schiffes mit weißen Segeln auf dem Wasser. Wir sehen, die Farben haben hier durchaus ihren wirklichen Wert,

[1] E. Thomas: M. M. London (Methuen & Co. 1911), S. 37.

Digitized by Google

und das Landschaftsbild entsteht vor uns naturgetreu. Es ist der Wirklichkeit abgeschaut, daß wir von der Höhe des Turmes bei kleinem Ausguckloch zuerst das Weitliegende ins Auge fassen müssen. Vom Horizont aus wird das Bild aufgebaut, erst allmählich führen die Straßen gleichsam die Blicke vom Umfang nach dem Mittelpunkt, um dann erst die Verwüstung unmittelbar beim Turm erkennen zu lassen.

Nach der Pr. M. aber scheint Maeterlincks Auge als Aufnahmeorgan der umgebenden Welt in den Märchendramen und bürgerlichen Lebensbildern völlig ausgeschaltet. Er handelt nur gemäß Villiers Motto: sub specie quaere aeterna! Oder er zielt mit seinen Beleuchtungskontrasten auf Stimmung hin. Ein Zeichen, wie sehr der Dichter nur das innere Schauen betont wissen will, ist die Blindheit so vieler Gestalten[1]. Schwache Ansätze zu wiedererwachender Berechtigung von äußerer Welt und äußerer Schau zeigt dann P+M. III, 4. Am Schatten liest Pelléas die Zeit ab; es muß gerade Mittag sein. Die Kinder gehn zum Baden an den Strand. Goland freut sich über das schöne Erntewetter. Man muß zugeben, daß hier diese Züge eher störend wirken.

In A+P. dagegen paßt die nur kurz skizzierte Landschaft, die man vom Fenster aus erblicken kann, in den Rahmen des Stücks hinein:

«Avez-vous vu le fleuve avec ses petites îles entre les prés en fleurs? Le ciel est un anneau de cristal aujourd'hui» (146).

Wie gefühlsmäßig sie aber von den Liebenden geschaut wird, beweist, daß sie nur von den «douces choses vertes» reden.

So überwiegt auch bei der Schilderung der natürlichen Landschaft entschieden die innerlich angeschaute Parallele, wenn Sélysette von ihrem Turm erzählt, um den das Meer schäumt und die Möwen kreischen, die zurückkehren, um die Jungen zu füttern (III, 98).

In A.+Bl. und S. B. erwacht das Auge vollends für die äußere Welt. Was es zuerst wahrnimmt, sind weniger Farben als Bewegung. Dieselbe Kunst, die die kleinsten Regungen in der Seele verfolgte, läßt sich nun in der Darstellung der umgebenden Welt verwerten: Impressionismus hier wie dort.

Zunächst freilich ist dadurch, daß der Dichter bald der inneren, bald der äußeren Schau folgt, ein kunstvolles Ineinander

[1] J. Dornis: La Sensibilité dans la Poésie Française. P. 8.

Digitized by Google

von Naturbild, Beseelung, Symbol und Metapher geschaffen. Ich denke z. B. an die Sternennacht (S. B. 186/87). So wird gerade diese Gruppe später im Kapitel IV und V viele Beispiele liefern, wie sie ja schon unter „Symbolik der Handlung" der Verwandlung wegen angeführt wurde. Gerade die Schilderung des Gartens der Joyzelle (II, 1) zeigt eine so überquellende Bewegung, daß es lohnt, sie hier anzuführen:

«Regarde! Elles descendent, elles ruissellent sur nous. Elles éclatent aux branches; elles font ployer les arbres; elles entravent nos pas, elles se pressent, elles s'écrasent, elles s'ouvrent toutes grandes les unes dans les autres; elles aveuglent les feuilles; elles éblouissent l'herbe; . . .»

Gerade hier hätte der Gegenstand leicht zur Betonung der Farben einladen können; aber sie werden auffällig verschwiegen. In A+Bl. erfahren wir wohl flüchtig von dem blauen Mantel des Tyrannen, den weißen Schleiern der Frauen — aber weit wichtiger ist das Spiel von Licht und Schatten, von Luft, Wind und Wellen. Der vorzugsweise Gebrauch von Tätigkeitswörtern wie inonder, couler, passer, ruisseler, s'effeuiller, se pencher, die eine fortgesetzte Bewegung ohne Anfang und Ende bezeichnen, hilft wesentlich das Gefühl vibrierenden Lebens zu wecken.

Auch in der Zeichnung der lebenden Wesen ist es charakteristisch, daß dem aus starrer, atemloser Unterwerfung Erwachenden zuerst die Bewegung auffällt: «Vos bras nus qui sont souples et chaudes; vos poitrines qui vivent sous leurs voiles» (A+Bl. 151). Die Alliteration hilft gleichsam dem Strom der Bewegung nach. Es ist, als sei sich der Dichter des élan vital seiner Gestalten erst bewußt geworden und als wolle er uns auch in diese Schwungkraft hineinziehen. Treffend rühmt M. Wilmotte[1] die «dynamische Kraft» in Maeterlincks Form. Wir geben als Probe die Schilderung Arielles:

«Elle est belle; elle est belle! Il faut que je la voie! Voici qu'elle se retourne et l'un de ses seins nus à travers ses cheveux ajoute des rayons aux rayons qui l'assaillent . . . Elle écoute . . . elle entend . . . et ses yeux aggrandis interrogent les roses. Elle m'a vu . . . elle se cache — elle va fuir.» (II, 3).

Man sieht deutlich das Verfahren des impressionistischen

---

[1] Wilmotte: Etudes critiques sur la tradition littéraire (Champion 1909) S. 305 ff.

Digitized by Google

Künstlers[1], der das im Flug Erhaschte getreu seinem Erlebnis wiedergibt.

Auch die Seelenzustände dieser Gestalten werden nicht mehr durch primitive Lieder, durch tastende Worte angedeutet, sondern drücken sich in den Bewegungen aus, die sie begleiten. Joyzelle schildert Lancéor ihre Verzweiflung:

«Je te cherchais partout. J'approchais de la tour. Les portes étaient fermées, les fenêtres aussi. Je rampais sur le seuil pour surprendre ton ombre; j'appelais, je criais, personne ne répondait» (Joyz. 87).

Das wird auch in der lezten Gruppe beibehalten; vgl. M V. 63, M M. 123.

In M V. wird dem Auge noch mehr Vorrang eingeräumt. Wir hören von einer Bresche in der Mauer, und es wird gleich zugefügt: «elle a cinquante brasses; un troupeau de moutons y passerait sans crainte» (2). So wird die Anschaulichkeit erhöht. Entsprechend wird alles, was wir nicht auf der Bühne sehen können, uns möglichst klar angegeben, damit nichts an dem Umriß unseres geistigen Bildes fehle: «C'est bien le campanile qui devait porter la lumière. Il se penche sur l'ombre» (38). Bevor Princivalle das Zelt öffnet, um Vanna den Zug mit Lebensmitteln zu zeigen, den Pisa ihr verdanken soll, zählt er genau dessen Umfang, die Zahl der Wagen, was sie enthalten, auf (55).

Berichtete früher Goland, er habe Mélisande gefunden «au bord d'une fontaine dans la forêt» (P+M 14), so läßt jetzt der Dichter das Erinnerungsbild Princivalles sogar genauer sein als jenen unmittelbar nach dem Erlebnis gegebenen Bericht: «sous un bosquet de myrtes près d'un bassin de marbre», und Vanna, die er dort fand, erinnert sich des Gartens: «avec ses grenadiers, ses lauriers et ses roses; nous y avons joué plus d'une après-midi quand le sable était chaud et couvert de soleil» (60). Bezeichnend spielt die Kindererinnerung des Sandspielens in das Bild hinein und läßt mit dem vom Auge gewonnenen Eindruck die Empfindungen des allgemeinen Sinns reproduzieren.

Fein gelungen ist die Wiedergabe des Lichteindrucks, den die Freudenfeuer von Pisa im Dunkelblau der Nacht hervorrufen:

«Les murs en sont couverts; les remparts sont en flamme . . .

---

[1] R. Hamann: op. cit. Kap. IV.

Digitized by Google

le campanile brûle comme une torche heureuse. Toutes les tours resplendissent et répondent aux étoiles. Les rues forment des routes de lumière dans le ciel... je reconnais leurs traces; je les suis dans l'azur comme je les suivais ce matin sur les dalles... Voici la Piazza et son dôme de feu et le Campo Santo qui fait une île d'ombre» (77).

Hier lohnt es sich, das rein impressionistische Verfahren zu beobachten. Nur das wirklich Gesehene wird gegeben, und vom Himmel aus gewissermaßen das Bild der Stadt von Vanna rückgebildet. — Ähnlich ist die Schilderung der Menge rein impressionistisch: «la place, les rues, les branches, les fenêtres sont couvertes de têtes et de bras qui s'agitent» (84).

Das ist nicht etwa «pars pro toto»; das Ganze ist überhaupt nicht wahrgenommen; also kann es auch nicht gesetzt werden. Je weiter die Zeit voranschreitet, desto bestimmter werden die Umrisse, desto schärfer wird die vision périphérique. Die Szene im «pays du souvenir» (Ois. Bl.) ist gerade ihrer peinlichen Genauigkeit wegen köstlich. Sollten hier aber vielleicht auch schon Überlegungen mit hineingespielt haben, die durch das Studium der spiritistischen Lehren dem Dichter vertraut wurden? Betont er doch in seinem letzten Buch, «la Mort», bei Darlegung jener Anschauungen, wie auffallend hartnäckig die beschworenen Geister sich an die kleinsten Erinnerungen des diesseitigen Lebens klammern, gleichsam als wollten sie dadurch nicht nur andern, sondern vor allem sich selbst ihr wahres Sein beweisen[1]. Wie dem auch sei, die Wirklichkeit inmitten der Unwirklichkeit ist äußerst glücklich getroffen:

T.: Voilà l'horloge avec la grande aiguille dont j'ai cassé la pointe.

Grandp.: Et voici la soupière que tu a écornée.

T.: Et voilà le trou que j'ai fait à la porte le jour que j'ai trouvé le vilebrequin» (66).

Hier gewinnen auch die Farben mehr ihr Recht: «des belles prunes rouges» (66.)

(67:) «bleu comme une bille de verre bleu» auch im ersten Bild:

«le petit chapeau vert» (29),
«bleu comme le ciel» (22).

---

[1] La Mort S. 143.

Digitized by Google

Daneben bleiben freilich, wie ich zeigte, die magischen Beleuchtungseffekte in Anwendung.

Die größte Rolle räumt Maeterlincks letztes Drama der Vision périphérique ein.

Hier werden ganz feste Umrisse zur Erleichterung der Vorstellung der fernliegenden Landschaft angegeben. So von der Villa Magdalenas, die man von der Terrasse aus sieht:

«à mi-côte, à gauche de ces trois grands cyprès, à quatre ou cinq stades d'ici . . . celle que précèdent de larges degrés blancs, qui mènent à une colonnade en hémicycle où se dressent des statues» (M. M. 12).

Oder zur Verstärkung des Satzes: «Nous sommes en suspens dans l'espace» wird gleich hinzugefügt: «Admire le long des pentes de Béthanie la descente des anémones» (4). Durch diese descente wird das Auge gewissermaßen von der luftigen Höhe am Hügel entlang nach unten geleitet.

Auch hier fällt eine impressionistische Schilderung der Menge auf: «La foule, tassée en demi-cercle, irrésistiblement attachée et repoussée, se penchait, tendait ses mille cous sans oser approcher» (87). Überlegen wir, daß der Erzähler seinen Beobachtungsposten seitlich oberhalb der Grabhöhle hat, vor der sich diese Menge versammelt hat, so wird das Treffende der tausend sich streckenden Hälse besonders klar.

Ein Zug noch, der die steigende Annäherung an einen charakterisierenden Stil mit Vision périphérique verrät, ist die Epithese. Diente das Adjektiv in den vorigen Gruppen fast ausschließlich der affektiven Verstärkung, so wird es jetzt in zunehmendem Maße als charakterisierendes Beiwort verwendet.

M. V. 36: «le petit scribe chafouin.»

M. V. 25: «des vieillards aux yeux luisants et petits marchands pâles au sourire hypocrite.»

In M. M. wird es vorzugsweise gehäuft angewendet:

M. M. 18: «Un peuple hypocrite et sordide, avare et malfaisant.»

M. M. 24: «la foule déguenillée et poussiéreuse.»

M. M. 82: «une foule énorme, silencieuse, mais frémissante comme un nid de guêpes.»

Digitized by Google

IV. Kapitel.
Die Beseelung.

Th. Meyer[1] unterscheidet eine zwiefache Art der Beseelung: 1. eine direkte: dem Objekt wird unmittelbar Leben verliehen; es lebt demnach durch sich selbst; 2. eine indirekte: das Objekt lebt nur durch das Subjekt, das ihm dieses Leben zulegt und dadurch nicht jenes, sondern vielmehr sich selbst charakterisiert. Wenn wir uns die Bestrebungen der symbolistischen Schule, die feinste Analyse des Ich bedeuten, ins Gedächtnis rufen, so ist es klar, daß Maeterlinck zunächst vorzugsweise jene zweite Art der Beseelung anwenden wird. Das offenbart sich gleich in einer Form der Beseelung, die man mit dem Namen der Synekdoche[2] zu bezeichnen pflegt. «Von dem sonst als Ganzes wahrgenommenen Gegenstand drängt sich ein einzelner Teil so stark in die Wahrnehmung, daß zunächst nur er bemerkt und benannt wird.» So wird auch diesem Teil das dem Ganzen innewohnende Leben, sowohl in bezug auf Willens- als Gefühls- und Empfindungstätigkeit verliehen.

1. Beseelung der Teile des menschlichen Körpers.

Diese Art der Beseelung ist natürlich eine sehr geläufige, doch für Maeterlinck durchaus charakteristische. Sie findet sich in allen Gruppen der Dramen, wenn auch in verschiedener Häufigkeit. Voran steht die zweite, in der besonders A+P. sie am stärksten aufweist; dann folgt die vierte mit S. B. als Hauptvertreterin; die fünfte Gruppe zeigt diese Beseelung am stärksten in M. V., von da an in abnehmender Linie; am wenigsten ist sie in der dritten Gruppe vorhanden, wo Intér. die verhältnismäßig größere Zahl von Beispielen liefert.

Der Dichter sagt mit Vorliebe statt j'ai la force, «mes mains ont la force», statt je vais mourir «mon cœur va mourir», statt je ne peux plus voir «mes yeux ne peuvent plus voir» . . . Beispiele sind so zahlreich, daß sie nicht angeführt zu werden brauchen. Er nennt aber nicht nur statt des Ganzen den Teil, er belebt ihn auch durch Gefühle.

---

[1] Th. Meyer: Das Stilgesetz in der Poesie 117 ff.

[2] R. M. Meyer: Stilistik S. 108 ff.

Digitized by Google

«Les cheveux caressent» (S. B. 188).
‹Les bras parodient l'amour» (I, 108).
«Mes yeux t'aiment» (I, 136).
«Mes vieilles mains inoffensives» (A+P. 132).
«Mes doigts aux pâles indolences» (S. Ch. 28).
Mes mains sont malades aujourd'hui» (P+M. 25); vgl. Joyz. 147; M. M. 148; Joyz. 98.

Eine Eigentümlichkeit der frühen Stücke sei bei diesen Beseelungen erwähnt: es scheint eine Lieblingsvorstellung des Dichters, den Haaren mystische Kraft zu verleihen. Man denke an die berühmte Turmfensterszene in P.+M. 52, die ich des Rhythmus wegen teilweise anführte. Oder an die I. Chanson:

> « . . . ses cheveux, en attendant,
> se rappelèrent la lumière.
> . . . Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent,
> ils se glissèrent entre les pierres
> et éclairèrent les rochers.»

Weiter an A+S. 12:
«Elle a des cheveux singuliers. On dirait qu'ils prennent part à toutes ses pensées. Ils sourient ou ils pleurent selon qu'elle est heureuse ou triste . . . je n'avais jamais vu des cheveux vivre ainsi. Ils la trahiraient constamment.» Die Haare der jungen Mädchen im Intér. zittern im Augenblick, wo man von dem schönen Haar der ertrunkenen Schwester spricht (179).
Neben diese Beispiele tritt

2. Die Beseelung von Dingen.

Auch hier handelt es sich meistens um indirekte Beseelung. Während sie in der zweiten und vierten Gruppe einen charakteristischen Zug bildet, fehlt sie ganz in der dritten und tritt in der fünften sehr stark zurück.

Die Personen der frühen Märchendramen argwöhnen in allem, was sie umgibt, böswillige Absichten.[1] Das folgende Beispiel ist als besonders bezeichnend häufig angeführt worden:
«C'est à certains moments seulement et lorsqu'on regarde que les choses se tiennent tranquilles comme des enfants sages.

[1] Beaunier: la poésie nouvelle 277 ff.

Digitized by Google

et ne semblent pas étranges et bizarres, mais dès qu'on leur tourne le dos, elles vous font des grimaces et vous jouent de mauvais tours» (Pr. M. 75).

Entsprechend redet der Dichter im M. d. T. von «murs sans pitié» (236), «château malade» (210). «Les voûtes ont froid tout l'été» (A.+P. 123), klagt die kleine aus dem sonnigen Süden in die Nebelgegend verpflanzte Sklavin. — Dem gegenüber ist es bedeutsam, wie die Dinge ein so ganz anderes Gesicht im späten Märchendrama gewonnen haben. Die Bühnenanweisung (Ois. Bl. 1. Bild) sagt: «le cadran de l'horloge cligne de l'œil et sourit avec aménité tandis que la porte, derrière quoi va et vient le balancier s'entr'ouvre et laisse échapper les Heures qui, se tenant les mains et riant aux éclats, se mettent à danser aux sons d'une musique délicieuse.» Es ist also das künstlerische Verfahren das gleiche bei geändertem Inhalt geblieben.

Daß das Zimmer uns beseelt erscheint und auch das Gepräge der Herrin trotz deren Abwesenheit wahrt, ist eine Erfahrung, die wir oft im Leben gemacht haben. «La chambre a l'air d'attendre le retour de sa maîtresse,» sagt Aglavaine (A.+S. 62); vgl. Bd. II, 222.

Schon objektiver wirken die Beseelungen in Gruppe 4. Man redet vom «cristal malveillant», wenn es Unerwünschtes widerspiegelt (Joyz. 86; vgl. 90), vom blinden Schiff, wenn es den Hafen verpaßt (J. 18). Die gleiche weiße Farbe des Leinens ruft andersartige Gefühle wach je nach dem Zweck, dem es dienen soll: «le linceul pâle et les langes qui rient» (S. B. 199).

Die seltenen Beispiele von indirekter Beseelung der Dinge in M. V. und M. M. berühren kalt und erinnern an die klassische französische Tragödie: «Mon épée répugne aux cadavres» (M. M. 104).

«Le lit d'un guerrier est âpre et farouche. Reposez-vous ici sur ces peaux d'aurochs et de béliers qui ne savent pas encore combien le corps d'une femme est doux» (M. V. 56). Direkte Beseelung von Dingen findet sich bezeichnenderweise nicht in der zweiten noch dritten Gruppe, wohl aber in vierter und fünfter. Ich erinnere für erstere an die lange Anrede Arianes an die Diamanten. A.+Bl. 142/143. Im Ois. Bl. ist diese Beseelung zum Inhalt erster Ordnung geworden.

Digitized by Google

3. Beseelung der Abstrakta.

Die weitaus wichtigste Stelle unter den Beseelungen in Maeterlincks poetischem Werk, sowohl den S. Ch. als den Dramen, nimmt die der Abstrakta ein. Diesmal steht in der zweiten Gruppe A+S. an erster Stelle, und die fünfte, die sonst den andern Gruppen gegenüber immer abnehmende Zahl der Beseelung zeigt, steht in dieser Art nicht zurück; M. V. weist die meisten Beispiele auf.

Es handelt sich bei dieser Beseelung hauptsächlich um direkte. Man darf sie aber nicht kalten Allegorien gleichstellen. Gewöhnlich sind es nur ganz kurze Sätze, häufig nur Attribute, die dem abstrakten Begriff ein Leben verleihen, das kaum vom Leser oder Hörer wirklich apperzipiert wird; es bleibt gerade genügend im Blickfeld des Bewußtseins, um dem starren Begriff seine Unbeweglichkeit zu rauben[1]. Jahre (Joyz. 11/12) und Tage (XII Ch.) werden so beseelt; Verbalabstrakta wie Murmeln (M. M. 90), Blicke (S. Ch.), Gebete (ib. 24, 49), Gedanken (M M. 155) Träume und Schlummer (S. Ch.) gewinnen durch kurze Epithesen Leben. So z. B. in «Amen», wenn es vom Schlaf heißt (S. Ch. 57):

> «J'attends ses mains à venir
> en roses blanches dans les caves
> j'attends enfin son souffle frais . . .»

Diese Sehnsucht nach Erfrischung spricht auch aus dem Wunsch, die Begierden möchten sich ihr Antlitz waschen (S. Ch. 58). Dann wieder erscheinen sie alle, die «désirs» (61), bald in Schweiß gebadet, bald sterbend; eine tolle Bilderjagd, durch Beseelung der Wünsche erreicht, zieht vorüber. Ein andermal heißt es, sie seien krank vor Hunger (54) oder atemlos (36). Genauer wird diese Begierde als Sinnenlust personifiziert: «je vois . . . sur de vénéneuses grèves la joie errante de la chair» (49).

Das folgende Kapitel wird hierauf noch zurückkommen. — Vor allem fällt in den S. Ch. die Beseelung des Begriffs âme auf. Meyer-Benfey hat auf die mystische Bedeutung dieses Wortes bei Maeterlinck hingewiesen[2]. Fügen wir die Züge, die

---

[1] H. Bergson: Introduction à la métaphys. a. a. O.
[2] Meyer-Benfey: Die Religion der Modernen. P. 132.


Digitized by Google

der Dichter bei der Vermenschlichung dieses Abstraktums anwendet, zusammen, so schaut uns das Bild wie eine der frühen Märchengestalten an. Er redet nicht nur, als sei sie körperliches Wesen. von ihrem Mund (77), ihren Lippen (64), ihrer Brust (78), ihrem Atem (63), ihren Händen (11), sondern er sagt auch, daß sie blaß sei vor Schluchzen (11), ein zartes, gebrechliches Wesen (35) mit wachsbleichen Händen (4, 77), das Furcht hat wie eine Frau (39, 67) und das die leiseste Berührung aufregt oder in ihrer Reinheit stört (78). — Auch in den Dramen wird der Begriff âme unendlich viel gebraucht, weniger personifiziert als vielmehr als Synekdoche. Dem Mystiker gewinnt der Satz «mon âme a été heureuse» eben ungleich tiefere Bedeutung als etwa «j'ai été heureuse». Besonders A.+S. gebraucht in diesem Sinn den Begriff immer und immer wieder. Doch auch in beseelter Form taucht er in A.+P. wieder auf: «elle a une âme qui vous prend dans ses bras comme une enfant qui souffre . . . (120).

Ein Begriff, der in den Jugenddramen häufiger personifiziert auftritt, ist das Schicksal.

A.+S. 87: La destinée sournoise;
P.+M. 81: elle tend ses pièges;
A.+P. 118: paralyser le destin;
A.+S. 9: elle n'a plus rien à réclamer;
A.+P. 116: les évènements se cachent à l'horizon;
A.+P. 118: il était de ceux que les évènements semblent attendre à genoux.

Wirkungsvoll tönt der Schreckensruf: «Les malheurs se promènent!» (Pr. M. 177).

Längere Beseelungen, die sich dadurch der Allegorie nähern, finden sich zum erstenmal in P.+M.: «L'activité et le devoir se trouvent sur les routes, on les reconnaît rarement dans la hâte du voyage. Il vaut mieux les attendre sur le seuil et les faire entrer au moment où ils passent; et ils passent tous les jours . . .» (41).

Ein schönes Bild entsteht durch die Personifikation der Wahrheit:

«La vérité nue ne se cache entre rocs . . . est-ce qu'elle va venir? Je vois déjà ses gestes dans tes yeux et son haleine fraîche va laver mon visage» (A.+P. 132); vgl. A.+S. 51/52; 71.

Am Schluß von A.+S. wird des längeren vom Tod als belebtem Wesen gesprochen.

Digitized by Google

In den Dramen der vierten Gruppe fällt dagegen die Beseelung der Liebe auf. S. B. 195, 206; Joyz. 6, 8, 54, 147, 171. Besonders Joyz. 8 enthält den langen Dithyrambus auf die Liebe, der an das biblische Hohelied im Corintherbrief erinnert. Entsprechend den jetzt im Mittelpunkt des Interesses stehenden Begriffen enthält dann in der fünften Gruppe M. V. eine sehr bewegte Schilderung des personifizierten Lebens (77). Bisweilen ist die bildliche Kraft, die in der Beseelung liegt, sehr stark. Das Bild, das Guido von seinem Lauern auf die Rache entwirft, scheint fast eine Umkehrung des Stuckschen Bildes «der Mörder»: denn der Mensch ist der Verfolger, und die Rache, die er an den Straßenbiegungen, in Wäldern, in Gassen erspähen will, die Verfolgte (M V. 92).

Eine größere Annäherung an den klassisch-französischen Stil zeigt sich in der direkten Anrede von Abstrakten: des Schicksals (M. V. 64), der Gerechtigkeit (Joyz. 161), der Gedanken (Joyz. 106; M. V. 25).

Seltener liegt die Beseelung im Attribut «l'avarice ingrate» (M V. 42);

«des maux bienveillants» (Joyz. 177.)

Hierbei fällt die schon unter Farbensymbolik nachgewiesene Form der Hypallage in den späteren Dramen gerade bei beseelten Abstrakten auf. So sagt der Dichter: «Les mains froides du pardon» (Joyz. 172);

«les mains parcimonieuses des jours et des années» (Joyz. 174);

«la misère errante d'un aventurier» (M V. 62).

Auch in M. M. finden sich Beispiele der Hypallage, jedoch nicht unter Beseelung fallend (M. M. 68, 5).

Während demnach reiches Material von direkten Beseelungen vorhanden ist, sind es nur wenig Beispiele für indirekte Beseelung der Abstrakta.

«Mes souvenirs avaient été trop lents et trop timides» (61) sagt Prinzivallo und charakterisiert damit sich selbst, oder Arielle redet von ihrer «tendresse impuissante et troublée» (Joyz. 69).

Silanus charakterisiert Marie Magdeleine «elle a souri d'une grâce tressaillante et pensive» (M. M. 15), und Guido malt die Krämer, wenn er von ihrer «envie débile et clignotante» redet (M. V. 43).

Weitere Beispiele Joyz. 6, 152, 156, 176; M V. 98; M. M. 7,

Digitized by Google

39, 62, 151. — Demnach scheiden die frühen Gruppen hier in bezug auf indirekte Beseelung der Abstrakta aus.

4. Beseelung der Natur.

Vom Verfasser der «intelligence des fleurs» und der «vie des abeilles», die sein Eingehen auf das Leben und Weben der Natur bezeugen, wäre wohl anzunehmen, daß sich im Stil in reichem Maße eine entsprechende Beseelung der Natur widerspiegeln würde. Wir finden jedoch als dienende Inhalte verhältnismäßig wenig direkte Naturbelebungen. Es sei denn, daß man die symbolischen Handlungen der Dinge in den frühen Dramen, das Fallen der Lilie usw. auf eine geheimnisvolle Sympathie, die ihnen innewohnte, gründen will. Dagegen finden sich sehr viel indirekte Beseelungen. Wieder steht A.+P. in Gruppe II, S. B. in Gruppe IV an erster Stelle; in Gruppe V tritt der Animismus stark zurück; in III und I fehlt er fast ganz.

Man kann bei dieser Form der Beseelung von Natursymbolik sprechen. Sie gehört zum Programm aller Symbolisten[1]; gerade als indirekte Beseelung. Fr. von Oppeln-Bronikowski[2] weist darauf hin, daß Maeterlinck sie bei Shakespeare gelernt habe und anfänglich ins Groteske übertrieb. Mir will scheinen, daß er weniger die Naturbeseelung als gerade die Übertreibung bei solchen Fällen von Shakespeare, dem großen Meister der Hyperbel, übernahm. Stellen wie P.+M. I, 1: «versez l'eau — versez toute l'eau du déluge» erinnern unmittelbar an Macbeth's: "Will all great Neptune's ocean wash this blood clean from my hand?" (II, 2) oder andere der Natur entlehnte Hyperbeln: une mèr de misère (Pr. M. 80), «une forêt de crime» (ibid. 89) sind um ihrer Übertreibung willen Shakespearisch. So finden sich auch an ihn erinnernde Naturbeseelungen, wenn der alte Hjalmar ausruft: «On frappe aux fenêtres? Oui, oui; avec des doigts, avec des milliers de doigts!» (Pr. M. 128). In den späteren zarten Märchendramen finden sich nur wenig solche kraftvollen Hyperbeln, doch die indirekte Naturbeseelung bleibt. Und zwar spricht nur das nach außen projizierte Ich des Künstlers, beziehungsweise seiner Helden aus der Natur. In den

[1] F. de Visan: L'idéal symboliste 16. VII. 07. Merc. de Fr.
[2] Zeitschr. f. frz. und engl. Unterricht V, 305.

Digitized by Google

Dramen der vierten und fünften Gruppe klingt daneben wohl auch zuweilen ein pantheistischer Zug.

Packend ist des Königs Angst, die sein böses Gewissen hervorruft: «Le cyprès me fait des signes» (Pr. M. 96). — «Comme l'eau dort entre les murs! Elle dort toujours ainsi; elle est très vieille aussi,» sagt die alte gebrochene Königin (7 Pr. 29). «La mer ne semble pas heureuse ce soir,» so deutet Mélisande ihr unbestimmtes trübes Ahnen in die Landschaft hinein (P. + M. 39). «Les arbres se plaignent — les peupliers étouffent le palais . . . les arbres empoisonnent l'horizon,» klagt Ygraine (M. de T. 203, 207).

Ebenso verhält sich die Natur bei froher Stimmung: «Avez-vous oublié le soleil, la rosée dans les feuilles, le sourire de la mer? Elle riait tout à l'heure comme elle rit aux jours où elle se sent heureuse, et ses mille petites vagues m'approchaient en chantant sur des plages de lumière» (A. + Bl. 156).

Oder: «Je suis sûr que l'aurore pénètre l'océan et qu'à travers toutes ses vagues vertes, elle envoie jusqu'à nous le plus pur de son âme d'enfant» (A. + P. 155). Vgl. ferner ibid. 146; A. + Bl. 180, S. B. 187, M. M. 32.

Manchmal freilich ist die Beseelung erst das Folgeergebnis der impressionistischen Ausdrucksweise, worauf in den allermeisten Fällen auch die scheinbare Beseelung der Körperteile zurückzuführen ist, z. B. der Satz: «Les oiseaux font chanter les arbres» (Joyz. 55) beruht auf dem Eindruck: singender Baum; die versteckten Sänger werden in verkürzter Ausdrucksweise als Urheber dieses Eindrucks gesetzt. — Oder die Metapher erst ruft die Beseelung hervor: der weiche Wind weckt die Analogievorstellung Liebkosung; nun wird der Himmel, der diese Zärtlichkeit ausübt, natürlich beseelt: caresse du ciel (S. Ch. 33).

Ein besonders schönes Beispiel indirekter Beseelung bietet S. B. 186/187, die Schilderung der Sternennacht (vgl. A. + S. 115).

Unmittelbare Beseelung liegt in dem der rosenfingrigen Eos nachgebildeten «la lune aux doigts bleus» (S. Ch. 82) oder «le clair de lune qui pleure» (S. Ch. 13). — Die Springbrunnen in Ablamores Garten sind Sinnbilder der verstorbenen Töchter: «ils se sont élevés tour à tour à la mort de chacune de mes filles . . . la nuit je les entends chanter dans le jardin; ils me rappellent les existences qu'ils représentent, et je puis distinguer leurs voix» (A. + P. 124).

Digitized by Google

Die 14. Chanson bringt durch unmittelbare Beseelung einen bedeutsamen Beitrag zu des Dichters Auffassung von Wald, Meer und Stadt:

Der Wald zeigt lächelnd die Zukunft, das Meer weinend die Vergangenheit, die Stadt geschäftig die Gegenwart, als die drei Schwestern sie um den Tod bitten; und klein ist die Zahl der Küsse, die der Wald dabei gibt, größer die des Meeres; doch gänzlich bedeckt sie mit Küssen die Stadt. — Eine seltsame Beseelung; was will sie besagen? Doch wohl die Rolle, die diese drei im Leben des Dichters spielen. Das Meer macht ihn träumen von vergangener Zeit und stimmt traurig; der Wald, kühl und frisch, stärkt, daß er die Zukunft versteht; er wird nicht den Tod geben, drum lächelt er ob der Bitte der drei Schwestern. Doch die Stadt, die von heißem Leben pulsiert, schließt die Bittstellerinnen sofort ein: im Leben birgt die moderne Großstädt den Tod. So ist hier in die Personifikation gleichzeitig Symbolik einbegriffen. —

Schön ist die mit Metapher verquickte Beseelung der Nacht in Joyz., die schweigend ihre Perlen austeilt (98). Von keuschem Tau, von gierigem Licht spricht der Dichter (M. V. 90; M. M. 86). Dies lezte Bild wird noch zugespitzt durch das Verb: «La lumière avide qui d é v o r a i t la grotte» — Die poetische Beseelung der Blumen tritt besonders bei den Verwandlungsszenen in S. B. und Joyz. zutage (S. B. 208/09; Joyz. 52, 55/58).

Hier geht unmittelbare und mittelbare Beseelung Hand in Hand: das Ganze ist durch die Gefühle der Liebenden beseelt; die einzelnen Sätze enthalten direkten Animismus. Während vor der Vereinigung mit Lancéor es Joyzelle vorkam, als seien die Blätter krank und als fürchte sich der Frühling und der Tau, in dieser Einsamkeit selbst traurig zu werden, sieht sie nachher «des milliers de fleurs qui se penchent sur nous pour surprendre en nos yeux le mystère d'un amour qu'elles ne connaissent pas.» Und doch bleiben diese Wunderblumen „entartete Töchter der armen Feldblumen“[1].

Werfen wir zum Schluß noch einen kurzen Blick auf die Personifikationen der Bäume im Ois. Bl., so wie sie den Bühnenanweisungen nach gedacht sind. Ihr Kostüm ist einfach entsprechend den Beziehungen gewählt, die sie zum Leben der

[1] Übersetzung von Oppeln-Bronikowski. Z. f. frz. und engl. Unterr. V. a. a. O.

Digitized by Google

Menschen haben. Hier handelt es sich also mehr um Allegorie als um Naturbeseelung; von einer etwa, aus der Eigenart des betreffenden Baumes entspringenden Personifikation ist nirgends die Rede; z. B. wird dem Kastanienbaum ein geckenhafter Charakter lediglich deshalb zugelegt, weil er der Baum der Boulevards ist.

V. Kapitel.

Metapher und Vergleich.

Es ist zunächst nötig, den Begriff festzustellen, den ich mit Metapher sowohl als Vergleich verbinde. Ich folge nicht der Meinung von R. de Gourmont[1] und W. Scherer[2], die in ersterer nur eine Verkürzung des Vergleichs erblicken. Vielmehr schließe ich mich der Ansicht von R. M. Meyer[3] und E. Elster[4] an. Die Metapher ist nach ihrer Erklärung die bewußte Setzung einer Analogievorstellung an Stelle der eigentlichen. Diese Setzung kann natürlich nur auf Grund der Assoziation der Ideen erfolgen.

Während nun im Vergleich die Ersatzvorstellung unter Angabe des tertium comparationis an eine andere herangezogen wird, bleibt dieses in der Metapher unausgesprochen. Ruft beispielsweise Marie Magdeleine aus: «Vous branlez tous la tête comme des épis vides» (M. M. 136), so liegt das tertium comparationis in branler; dies Bild ist ein Vergleich. Sagt dagegen der Dichter: «On regarde l'amour au fond de soi comme un vautour ou comme un aigle étrange . . .» (A+S. 44), so wird zwar auch die Liebe dem Adler oder Geier verglichen, doch diejenigen Vorstellungen, die zum Vergleich trieben, werden nicht genannt: beide sind stark, streben hoch empor etc. In diesem Fall liegt eine Metapher vor.

Bei Prüfung des poetischen Werkes Maeterlincks auf Metaphern und Vergleiche müssen hauptsächlich die S. Ch. eingehend herangezogen werden, da hier eine besonders eigenartige Bilderwahl und Anordnung vorliegt. Die 15 Ch. scheiden dagegen so gut wie ganz aus, da sie nur ganz vereinzelte Beispiele bieten. Was die Bildersprache der Dramen betrifft, so ist sie zwar reichlich vertreten, bietet im ganzen jedoch weniger Originelles.

---

[1] op. cit. 86. [2] Poetik S. 262. [3] Stilistik 110/13.
[4] Stilistik 115 ff.


Digitized by Google

Die meisten der Analogien, die sich in Maeterlincks Dichtungen finden, führen vom Gebiet des Geistigen ins Sinnliche. Nach den vorangegangenen Darlegungen wird uns dies nicht wundern. Der symbolistische Dichter will ja ein eigentlich Unaussprechliches dennoch zum Ausdruck bringen. Was er uns nicht durch Symbol oder Beseelung sagen kann, das muß nun das Bild leisten. „Nur nicht aussprechen“, so lautet sein höchstes Gesetz, „andeuten!“ Sagt doch Mallarmé, der große Theoretiker der Symbolisten: «nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance d'un poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu»[1]. Er ist es auch, der die Theorien über die Anhäufung der Bilder aufgestellt hat.

Während früher eine Reihe von Bildern vom Verstand diskursiv durchlaufen werden sollte, so daß eins nach dem andern die gewünschte Vorstellung Schritt für Schritt entstehen ließ, verlangt er ein centrales Verfahren. Der Künstler soll, von einer Centralidee ausgehend, die Analogien darum herum anordnen, sodaß, wie im Orchester durch die Gleichzeitigkeit der Instrumente nur ein Klang entsteht, auch im Zuhörer die eine Idee, auf die es dem Künstler ankommt, durch Zusammenwirken aller Bilder erweckt werde.[2]

Das Interesse für die Kunstlehren des symbolistischen Dichterkreises mußte für den jungen Maeterlinck aber ein um so lebhafteres sein, als sie im Jahre, wo er zum erstenmal nach Paris kam, 1886, grade eifrig durchgesprochen wurden. «La Vogue», das längst geplante Organ jener Gruppe, wurde endlich veröffentlicht. J. Moréas faßte im Supplément des Figaro die Kunstlehren seiner Schule[3] scharf zusammen. Kein Wunder, daß der junge Dichter sich auch in ihrer Anwendung versuchte.

Es wird durch diese centrale Anordnung der Bilder eine ganz beträchtliche geistige Austrengung vom Leser gefordert. Denn sein Verstand muß die vom Dichter beabsichtigte Stellung der vielen Metaphern, die doch nacheinander auf ihn einstürmen, erst wieder vornehmen. Dies Verfahren erschwert das Verständnis der S. Ch., zumal wir es hier mit einer fast unabsehbaren Reihe von Bildern, die erst kreisförmig einzuordnen sind,

[1] J. Huret. op. cit. 57.
[2] Vgl. A. Barre, le Symbolisme P. 104 u. 107.
[3] ibid. 158—202.

Digitized by Google

zu tun haben. Späterhin hat der Dichter das Verfahren zu gunsten von zwei- bis dreigliedrigen Bilderreihen aufgegeben und dadurch eine weit poetischere Wirkung erzielt. Wenn jedoch T. de Visan von allen frühen Dramen Maeterlincks erklärt: «L'ineffable parvient à s'exprimer au moyen d'images successives»,[1] so entspricht das nicht dem tatsächlichen Befund. Bilderreihen fehlen in Gruppe III ganz und gar, ebenso in 7 Pr., sind nur vereinzelt in Pr. u. M. de F., an 3 Stellen in P+M.; von A+P. an häufen sich die Beispiele; größere Bilderreihen bieten erst die Dramen der 4. Gruppe und M. V. Dagegen ist der Vergleich dieser «images successives» mit der Sprache des Hohenliedes treffend. Es ist kein Zufall, scheint es mir, daß sich der Mystiker Maeterlinck grade von jener bei den Mystikern des Mittelalters so beliebten allegorischen Dichtung im Stil bewußt oder unbewußt beeinflussen läßt. Noch im letzten Drama findet sich selbst ein inhaltlich ihr verwandter Zug in Maria Magdalenas geistiger Erotik Jesus gegenüber.

Wie dort führt auch bei Maeterlinck die Anhäufung der Bilder zur Wahl des Parallelismus der Glieder im Satzbau, von der ich schon anläßlich des Rythmus sprach. So bietet sich hierdurch eine zweite Erklärung der Zunahme dieser grammatischen Eigentümlichkeit der 4. Gruppe.

Der symbolistische Dichter darf aber nicht nur die Bilder häufen; er muß sie auch so disparat wie möglich wählen. Bergson erklärt den Grund hierfür: «En choisissant les images aussi disparates que possibles, on empêchera l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler puisqu'elle serait chassée tout de suite par ses rivales.»[2]

Diese Absicht muß nun aber zu einer Bilderwahl führen, die, wie auch Fr. v. Oppeln-Bronikowski bemerkt,[3] aus den verschiedensten Sinnesgebieten entlehnt sind. So entsteht ein synästhetischer Metaphernkreis, wenn z. B. ein Bild aus dem Bereich des Gesichtssinns sofort durch eins aus dem des Gehörs ersetzt wird oder für Eindrücke des äußeren Sinns solche des Gehörs zur Analogie herangezogen werden. Denn unter Synästhe-

---

[1] l'attitude du lyrisme contemporain P. 100 ff.

[2] Introduction à la métaphysique. Revue de Métaphysique et de Morale 1903.

[3] Zeitschrift s. frz. u. engl. Unterr. V, 301.

Digitized by Google

sie versteht man „eine frei im Bewußtsein auftauchende Vor stellung ohne materielles Substrat, die mit einer auf materiellem Substrat beruhenden wirklichen Wahrnehmung fest verschmolzen ist“.[1] So beginnt das Gedicht Attouchements:

«Attouchements!
L'obscurité s'étend entre vos doigts!
Musiques de cuivres sous l'orage!
Musiques d'orgues au soleil!
Tous les troupeaux de l'âme au fond d'une nuit d'éclipse!
Tout le sel de la mer en herbe des prairies!
Et ces bolides bleus à tous les horizons!»

Der Wunsch des Dichters war, die durch Berührung entstandene Empfindung zu analysieren. Sie ist aber durch die sie begleitenden Gefühle ein durchaus komplexes Gebilde, vergleichbar dem Klang aus einem Orchester. Das wird durch die Synästhesien angedeutet; denn die Berührungsempfindung hat nichts mit dem «dunkel», noch mit den Tönen, (musiques . . . etc.), noch mit dem Geschmack (tout le sel . . .) zu tun.

Es fragt sich nur, ob diese synästhetischen Metaphern[2] als bewußtes Stilmittel herangezogen sind oder ob sie einer physischen Eigenart des Dichters entsprechen. Ich glaube nicht, daß eine solche Veranlagung vorliegt; denn sonst würden sich auch in den spätern Werken irgend welche Belege finden lassen müssen. Etliche Ausdrücke sind in diesem Zusammenhang näher zu prüfen. Ich denke an Stellen wie: «j'écoute vos doigts purs . . .» (S. Ch. 86.)

«. . . ta voix . . . goûtée sur les lèvres, sentie sur les mains.» (P+M. 86.)

Das klingt zunächst nach Synästhesie. Doch weisen die Beispiele m. E. nur auf die zu jener Zeit bestehende Überfeinerung der Sinne des Dichters, die mit dem pathologischen Zustand, von dem noch näher gesprochen werden wird, in Zusammenhang stehen mag. Das Empfindungsvermögen ist bis in die kleinsten Fasern so fein empfänglich, daß es auf un-

---

[1] H. Obersteiner: Zur vergleichenden Psychologie der verschiedenen Sinnesqualitäten. (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens) S. 42.

[2] V. Segalen: Mercure de France, avril 1902, vgl. auch: W. Fleischer: op. cit. S. 63—98.


Digitized by Google

merkliche Reize antwortet. Die kaum mehr wahrnehmbaren Geräusche, die ein leises Streicheln hervorruft, der Hauch der Stimme, der warm Hände und Lippen trifft, dies sind doch «materielle Substrate»; somit ist hier wohl von keiner echten Synästhesie die Rede. Diese Überempfindlichkeit schwindet in den späteren Dramen. Man könnte noch in A+Bl. 160 eine letzte Erinnerung daran finden wollen, wenn Ariane ausruft:

«Des milliers de rayons accablent mes oreilles.» Doch ist hier wohl eher ein andrer Fall anzunehmen: die durch das jähe Einströmen des Sonnenlichts Geblendete vernimmt dennoch das Singen und Klingen in der Natur. So scheint mir der Ausdruck wiederum ein impressionistisch gekürzter, der den Satz um so intensiver gestaltet. — Noch weniger kann von Synästhesie die Rede sein bei den Worten der Blinden: «J'entendais qu'il me regardait» (Av. 257).

«Je crois qu'il y a des étoiles; je les entends.»

«je n'ai jamais entendu les étoiles!» (262).

Hier beweist schon die Antwort, daß es sich um ein tief inneres mystisches «Vernehmen» handelt. Gerade bei einem zweisprachigen Dichter, der in seiner Jugend immerhin Französisch mit germanischem Denken sprach,[1] ist es gut verständlich, daß er die ganz nach innen gerichtete Spannung der Blinden tastend in halb bewußter Anlehnung an die Ethymologie durch entendre wiederzugeben sucht. Ein mystischer Untersinn, etwa wie im provenzalischen cossidar liegt darin verborgen.

Die Prüfung der Fälle, die zur Annahme von natürlich synästhetischer Veranlagung des Dichters führen könnten, ergibt demnach ein negatives Resultat, woraus zu folgern ist, daß die synästhetische Metapher in den S. Ch. bewußt als Stilmittel angewandt ist.

Das centrale Verfahren bei der Anordnung der Metaphern ist, wie wir sahen, kein neues; in der Sprache des alten Testaments war ähnliches zu entdecken. Doch auch unter den unmittelbaren Vorgängern hätte der Dichter die Anwendung der Theorie finden können.

Bei Mallarmé selbst zunächst. Als besonders treffendes Beispiel führt A. Barre das Sonett «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» an. (Poésies III éd. 1913, P. 124). Doch auch

---

[1] Fr. v. Oppeln-Bronikowski: a. a. O.

Digitized by Google

bei P. Verlaine finden sich, klarer und weniger schwer verständlich, Bilderkreise um eine centrale Idee. So das schöne Gedicht aus La bonne Chanson vom Namen der Geliebten:

«Une sainte en son auréole,
Une châtelaine en sa tour . . .» (Oeuvre I, 130).

oder: «C'est le chien de Nivelle» (ib. 159).
oder die images d'un sou:

«De toutes les douleurs douces je compose mes magies . . .»
(ib. 323).

Allen diesen Vorgängern gegenüber fallen jedoch bei Maeterlinck die fiebrig krankhaften Bilderhetzen in einer Zahl der Gedichte S Ch. auf. Ich glaube nicht, wie Monty Jacobs,[1] daß es sich hier rein um eine kühn impressionistische Wiedergabe der Fieberphantasien eines Kranken handelt. Ein neurotischer Zustand im jungen Dichter scheint die Wahl des Verfahrens, das er bei den Symbolisten fand, unterstützt zu haben. Neurose nicht in dem weiten Sinn der allgemeinen «Künstlerneurose»,[2] die sich durch die Tat der Dichtung zu heilen vermag. Auch J. Schlaf wirft die Frage auf, „ob Maeterlinck wie sein Landsmann Verhaeren die Krise einer ernstlichen Psychose zu bestehen gehabt habe".[3]

Es scheint hier eine der Angstneurosen oder Angsthysterien vorzuliegen, von denen Dr. W. Stekel[4] handelt. Dem Psychiater muß natürlich die Entscheidung zustehn, welche von beiden in betracht kommt. Es scheinen jedoch die „verdrängten Vorstellungen", die sich fast durchgängig auf sinnliche Leidenschaften beziehen, auf Hysterie zu verweisen; denn jene Verdrängung ist eins ihrer besonders wichtigen Symptome.[5] Auch die immer wiederkehrenden Bilder von Klosterjungfrauen einerseits, von Grauen, Blut und Tod andrerseits sind Zeichen für die Verdrängung im Stekel-Freudschen Sinn und die dagegen ankämpfenden Elemente. Es ist auch auffällig, daß nicht nur die Gedichte, sondern die Gestalten der Jugenddramen — so z. B. Golaud, der mit dem Todesgedanken des geliebten Weibes spielt oder Alladine, die sich krampfhaft an Ablamore klammert, scheinbar aus Liebe, in Wahrheit aus dem Wunsch, er möchte

---

[1] op. cit. S. 39. [2] W. Stekel: Dichtung und Neurose.
[3] M. Maeterlinck. S. 12. [4] Dr. W. Stekel: Nervöse Angstzustände und deren Behandlung.
[5] W. Stekel: ibid. P. 126.

Digitized by Google

sterben, — in genauer Kenntnis der Symptome solcher Angsthysterien[1] entworfen sind. Auch dürfte der Umstand, daß mit dem Augenblick, wo Mme Leblanc in des Künstlers Leben tritt, ein entscheidender Umschwung stattfindet, grade für Stekels Theorie von den Angsthysterien sehr beweiskräftig sein.

In Bezug auf die Einteilung der Metaphern folge ich der, die E. Elster[2] vorschlägt:

1.) In der Ersatzvorstellung wird die eigentliche mitgedacht und kann leicht für sie eingesetzt werden.

2.) Die eigentliche Vorstellung liegt nur im dunklen Unterbewußtsein; der Dichter kann sie nicht selbst in Worte fassen, greift daher zur Ersatzvorstellung.

Hierzu seien aus allen Gruppen Beispiele gebracht.

Gruppe I (S. Ch.)

1. Der Weg von der Ersatzvorstellung zur eigentlichen ist nah.
α) er führt aus geistigem in sinnliches Gebiet oder umgekehrt.

Ein beträchtlicher Teil der Metaphern gehört hierher. Meist ist die eigentliche Vorstellung eine besondere Eigenschaft oder Tätigkeit eines Dings; diese pflegt der Dichter durch ein dem sinnlichen Gebiet entstammendes Dingwort wiederzugeben. Steht z. B. eine Eigenschaft der Reue, ihr scharfes Rückblicken auf Vergangenes, im Vordergrund des Blickfeldes, erwächst daraus die Metapher: «Le verre ardent des regrets» (S. Ch. 65). Hierauf baut nun das ganze Gedicht auf. Alte Stunden brechen sich in diesem Brennglas wie Strahlen; aber es kann auch so scharf belichten, daß ein Brand entsteht.

Sehr häufig ist damit die Form der Hypallage verbunden. So wird die Epithese jaune, die der Reue zukommt, dem Bild des Durchbohrens, dem Pfeil, beigesellt:

«les jaunes flèches de mes regrets». (36).

Entsprechend:

«les fouets bleus des souvenirs». (35).
«les cloches vertes de l'espoir». (28).
«les glaives bleus de mes luxures». (16).

Aus der Vorstellung der begehrlichen Sinnenlust, die blank

---

[1] W. Stekel: ibid. P. 121.
[2] E. Elster, Stilistik S. 116—118.



und scharf wie ein Schwert ist, erwächst dem Dichter das weitere Bild: Diese Schneide schlägt dem Stolz tiefe Wunden ins Fleisch; so heißt es:

«Je vois s'emmêler les blessures
Des glaives bleus de mes luxures
Dans les chairs rouges de l'orgueil» (16).

Es ist charakteristisch für Maeterlinck, daß er in seiner damaligen Gemütsverfassung selten zur Personifikation greift, die sich andern Dichtern unwillkürlich bietet, z. B. Verlaine: «le malheur a percé mon vieux cœur de sa lance» (Œuvres I, 197.), sondern die Tätigkeit in das starre Substantiv preßt. Auch hierin kann man jenes Erstarren in der Bewegung sehn, das seine Bilder: «chasses immobiles» (35), «la vie immobile aux lents pendules verts» (59) so oft andeuten. Es läßt sich die zugrunde liegende Empfindung der eines Fieberkranken vergleichen, dessen rasendes Blut plötzlich durch kalte Tücher zum Stocken gebracht wird.

Aus der einfach verständlichen Analogiesetzung: Seele = ein festes Schloß, ein Bild, das sich schon in Platos Politeia 560 B, C findet, ergibt sich für die Strebungen der Seele der Vergleich mit Schloßherrinnen:

«Toutes les châtelaines sont mortes de faim, cet été, dans les tours de mon âme» (30).

Dies mittelalterliche Bild scheint dem Dichter besonders lieb geworden zu sein; es findet sich häufiger in den S. Ch. (47, 75, 88). Vielleicht liegt hier der Keim zu den symbolischen Prinzessinnen der Dramen, die nichts weiter als Seelenzustände sein sollen.

Ebenso ist das Bild des Sterns für die Hoffnung uns vertraut. Dennoch wirkt seine Anwendung neu in der Zusammenstellung «une soif sans étoiles!» (50). Metaphorisch ist auch die Stelle zu deuten:

«En qui faut-il fuir aujourd'hui?
Il n'y a plus d'étoile aucune» (S. 41).

oder:

«Les étoiles entre leurs lèvres
et les entrailles du péché!» (16).

Hier ist mit der Metapher zugleich Beseelung verbunden: Die Versuchungen haben lockende Hoffnungen auf den Lippen, doch tief im Innern Sünde.

Digitized by Google

Wie Verlaine II, 94 statt des bekannten Uhrenbildes für das Leben nur einen Teil fürs Ganze setzt, le cadran, so Maeterlinck le pendule (59). — Zuweilen liegt die Metapher auch im Verb, und man kann beobachten, wie sie entstand:

«Laissez la lune éparse dans l'herbe
Faucher la nuit aux horizons» (24).

Das vorangestellte l'herbe hat augenscheinlich die bildliche Wahl von faucher für vernichten begünstigt.

β. Die Metapher bleibt im selben Gebiet wie die eigentliche Vorstellung.

Die Augen sind Kranke ohne Wasser und Kellerblumen (80).

Statt Lidern redet der Dichter von «lèvres sur des yeux» (33).

Die Wellen werden mit Wäldern von blauen Pendeln verglichen (61).

Auf geistigem Gebiet bleibt die Analogieschöpfung: «mon mauvais ouvrage analogue aux songes des morts» (23).

Eigenartig scheint die Metapher «mal des lèvres» (40) für Worte; ein andermal findet sich: «songes aigus de ma bouche». Wenigstens deute ich folgende Stelle:

«Mon âme impuissante a peur
Des songes aigus de ma bouche
Au milieu des lys que j'attouche;
Eclipse aux moires de mon cœur» (28)

so: Des Dichters Seele befürchtet, daß scharfe Worte die reinen Träume, die sich im unruhigen Herzen widerspiegeln, verdunkeln könnten. Das würde meines Erachtens dem Grundgedanken, der in der Überschrift «âme chaude» (etwa: Seelenfülle) liegt, besser entsprechen, als die sehr sonderliche Übersetzung[1]: „Schwarz glänzt des Herzens Seidentaft!" unter der ich mir nichts denken kann. Das führt aber schon zu

b) Der Weg von der Metapher zur eigentlichen Vorstellung ist weit;

α) er führt aus geistigem ins sinnliche Gebiet oder umgekehrt.

Gerade die schwankenden Seelenstimmungen liebt der symbolistische Dichter durch Analogie fließender, bewegter Vor-

[1] S. Mehring: op. cit.

Digitized by Google

gänge in der Natur anzudeuten[1]. So spricht das Schillernde der unruhigen Bewegung aus dem eben angeführten Beispiel «les moires de mon cœur» oder wenn es von niedrigen Liebkosungen heißt: «des marais illusoires sous une éclipse à l'horizon» (50).

Weniger um die Farbe als um die Bewegung handelt es sich dagegen in Fällen, in denen um des steten Flusses willen das Sinnen mit dem Wasser, der Traum mit der Quelle (67) verglichen wird. Oder der Dichter sagt:

«Emois spirituelles!
Et lys immobiles sous leurs flots
Au fil de moires éternelles» (83)

Flammen wie bei Verlaine das Laster (I, 203) wird die Versuchung und die Begierde gleichgesetzt (33, 15), dagegen ihr Ersterben der Dunkelheit (16) oder erlöschenden Kerzen:

«Et ces élans si lents encore
et ces désirs que je voulais
sont des pauvres dans un palais
et des cierges las dans l'aurore» (56)

Das Tertium comparationis, die zaghafte Unruhe der Absichten und ersterbenden Begehren des Dichters, sind aufs glücklichste in diesen Bildern getroffen.

Soviel ich sehen kann, sollen auch die Meteore am Horizont (85) symbolische Metaphern für das Aufblitzen der Gedanken sein; ein Bild, das Verlaines météores dans la tête (II, 186) analog scheint. — Unter symbolische Metaphern sind auch die zahlreichen Pflanzen- und Tierbilder einzureihen. Maeterlinck teilt Huret[2] mit: «Les images sont en quelque sorte les assises madréporiques sur lesquelles s'élèvent les îles du symbole.» Demnach ist die metaphorische Apperzeption für ihn die grundlegende, die dem Symbol erst Entstehungsmöglichkeit bietet. Diese Bilder einzeln anzuführen, erübrigt sich durch die mehrfach erwähnte Arbeit von W. Fleischer. Zur Vervollständigung seien nur folgende Pflanzenbilder hinzugefügt:

Das dürre Laub, das im Wind zittert, gleicht dem Fieber der Versuchungen:

«les feuilles mortes de leurs fièvres» (16) oder auch «les

---

[1] W. Fleischer: op. cit. S. 56.

[2] Enquête sur l'évolution littéraire a. a. O.

Digitized by Google

feuilles des douleurs passées» (66), was an Verlaines feuillage jaune de mon cœur (I, 36) erinnert.

Das Gras dient verschiedenen Bildern. Bald ist sein dichter Teppich hoffnungsvoller Liebe gleich

«l'herbe épaisse de l'amour» (55);

bald wird es, verbunden mit Hypallage, zum Gleichnis des Fernen, der Erinnerung, ein Bild, das dem Kind der weiten Ebene sehr nahe liegen mußte:

«l'herbe mauve des absences» (28);

schließlich dient es — analog dem deutschen Wort Augenweide — einfach der Bezeichnung des Blickfelds

«l'herbe morte de mes regards» (92).

Farblosen Blumen, verwelkten Lilien gleichen die Küsse, die einst gegeben, die Tränen, die einst vergossen wurden (69). Wie von Rosen der Freude (33) redet der Dichter von rosigen Dolden der halberschlossenen Träume (82).

War hier der Weg von der Analogievorstellung zur eigentlichen zwar nicht sofort, aber immerhin doch leichter zu finden, so ist in den folgenden Beispielen letztere so sehr im dunklen Unterbewußtsein, daß die Metaphern aus diesem Grund herangezogen sind.

«Mon âme ouvre au vol des cygnes
Les blanches ailes de mes yeux» (84).

Die Blicke scheinen als Ersatzvorstellung «Flügel» hervorgerufen zu haben; ihnen wird die symbolische Unschuldsfarbe verliehen. Ein zweites Bild der Unschuld sind die Schwäne, Symbole der «intentions», nach denen das Gedicht benannt ist. Der Sinn des Bildes wird demnach: meine Seele läßt die reinen Absichten auf den Flügeln reiner Blicke den Augen entfliegen. Ähnlich lauten Str. 43 und 44 des letzten Gedichtes (92):

«j'attends qu'ils lavent mes yeux tièdes
Où tant de pauvres ont sommeil;
Où tant de cygnes sur la mer,
Des cygnes errants sur la mer,
Tendent en vain leurs col morose;
Où, le long des jardins d'hiver
Des malades cueillent des roses».

Hier liegt eine innere Verwandtschaft mit Mallarmés schon vorher erwähntem Sonett:

«le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui».

vor. Das vergebliche Streben der Schwäne, aus der Gefangen-

Digitized by Google

schaft zu entkommen, bildet dort die zentrale Idee: ein Schwan — die Seele — ist eingefroren und sucht hoffnungslos sich freizumachen. Hier ist es freilich nur eins der Bilder, die sich um die zentrale Idee, Sehnsucht nach Ruhe, anordnen.

Wie das Schwanenbild einen mystisch symbolischen Nebensinn hat, so auch das sehr schwer verständliche vom Osterlamm:

> «Mon cœur enfin clos aux fraudes,
> agneau pascal dans les marais
> et blessure au fond des eaux chaudes» (57).

Hat das Osterlamm, Bild des reinen, unschuldig leidenden Herzens, das zweite der Wunde als Ausdruck des Leidens nach sich gezogen? Und wird erläuternd zu der Metapher Sumpf für Umgarnung die Art der Ungarnung, heiße sinnliche Erregung, durch des eaux chaudes angezeigt? Das wäre eine mögliche Erklärung der dunklen Stelle.

Eine große Anzahl dieser Stimmungsmetaphern will schließlich das Angstgefühl andeuten. Wie das Wort Angst etymologisch mit Enge zusammenhängt, entsprechend frz. angoisse mit angustia, so wird die Seele gleichsam zwischen zwei Vorstellungen geschraubt, die durch ihren Gegensatz die Angst erzeugen. Meist sind diese Gegensätze in ein Bild verwebt:

«entrer à midi dans des grottes obscures» (60)

«il y avait encore un glacier au milieu des prairies de juillet» (60)

«une vierge en sueur au fond d'une grotte de glace» (87), oder es sind auch zwei volle Bilder, die zusammen als Gegensatz wirken wollen:

«Il y a une ambulance au milieu de la moisson,
Et toutes les filles du roi errent un jour de diète à travers les prairies» (20).

Hier ruft schon die Zusammenstellung eines mittelalterlichen mit einem neuzeitlichen Bild starkes Unbehagen hervor; aber damit nicht genug: größtes Leid wird größter Pracht gegenübergestellt. Als Resultante geht jenes Gefühl des Unerträglichen hervor, das der Dichter durch die Metaphern zu fassen suchte.

Die Angst in all ihren Schattierungen, von dem körperlich beklemmenden Gefühl der Schwüle zu dem seelischen banger oder unheimlicher Ahnung bis zur tollen Angst, die fast den Verstand verliert, ist das zentrale Thema, um das die Einzelbilder sich anordnen:

Digitized by Google

z. B. Schwüle: «une vierge arrose d'eau chaude les fougères» (21),
bauge Ahnung: «mes sœurs se sont endormies dans une grotte vénéneuse» (21).
unheimliche Ahnung: «des êtres antidiluviens vont envahir les villes» (20);
tolle Angst: «les malades ont allumé un feu de joie et jettent à pleines mains les lys dans les flammes» (60).

Daneben Bilder, die das Widersinnige im Leben zum Ausdruck bringen wollen:

«on dirait une folle devant ses juges —
Un navire de guerre à pleines voiles sur un canal» (10) usw.

Sie entspringen dem Gefühl des Lebensüberdrusses, der sich in dekadenter Energielosigkeit äußert. Auch hierfür Bilder:

«Ils arrivent comme des vierges qui ont fait une longue promenade au soleil, un jour de jeûne» (61).

«Ils sont pareils à des prisonniers qui n'ignorent pas que tous les geôliers se baignent dans le fleuve
Et qui entendent faucher l'herbe dans le jardin de la prison» (62).

Fein angedeutet sind die unzähligen Gefühlsschattierungen, die durch die Berührung von Händen entstehen. Ich sagte schon, daß diese Bilder vielfach auf unser eignes Tastempfinden Einfluß auszuüben vermögen. Wie treffend ist z. B. durch die Schlußbilder die Vorstellung von «mains fraîches et loyales» hervorgerufen:

«Elles viennent offrir des fruits mûrs aux mourants.
Elles apportent de l'eau claire et froide en leurs paumes.
Elles arrosent de lait les champs de bataille.
Elles semblent sortir d'admirables forêts éternellement vierges» (89).

Das zugrunde liegende Tertium comparationis ist das Gefühl des Erquickt- und Besänftigtseins.

Ähnlich wird das Unaussprechliche menschlicher Blicke in «regards» (73) durch Analogien andeutungsweise ausgedrückt. Bald sind sie Lämmer auf einer Wiese voller Wäsche, bald Zelte unterm Sturm, bald verlassene Prinzessinnen, die in endlosen Sümpfen ertrinken.

Es scheint mir in diesen beiden Gedichten eine gewisse Anlehnung an Verlaines „Stimmen“ und „Hände“ (I, 236; II, 186) vorzuliegen. Hierin will der Dichter auch die verschiedenen

Digitized by Google

Abtönungen der Stimme, resp. Ausdrucksmöglichkeiten der Hände festhalten. Nur ist das künstlerische Gepräge der Form, besonders in «voix», vollendet, während es in jenen Jugendgedichten Maeterlincks fehlt. Die Gleichgültigkeit gegen jede harmonische Gestaltung mag auch auf dem pathologischen Zustand mit beruhen; denn die 15 Chansons sind auch formell Meisterwerke. Es muß zugegeben werden, daß der Mangel an Harmonie von vornherein viele Leser von den S. Ch. abschrecken wird.

Gruppe II.

1. α) Die Unterhaltung handelt von der bevorstehenden Hochzeit mit der ungeliebten Braut:

«Ne grelottez-vous pas en entrant dans les grottes de glace du mariage?

Nous en ferons des grottes de flamme!» (Pr. M. 77)

oder die Kälte weiser Worte führt zu der Metapher:

«Ne revenez pas tout transi de la pluie de ses sages paroles!» (Pr. M. 74).

Leicht verständlich ist des Königs Behauptung:

«J'ai fait de ma cour un couvent» (ib. 18),

wie überhaupt das Klosterbild in den S. Ch. ein sehr beliebtes war (S. Ch. 31, 75, 86).

«Quelle pierre avez-vous soulevé! de quel tombeau suis-je sorti! Je suis dans le ciel jusqu'au cœur!» (ib. 65) ruft Hjalmar erleichtert und beglückt aus. Umgekehrt ist er, als er die Vögel durch Erde verscheucht hat, bestürzt über die „Totengräberhände“ (58). Wir sehen, wie viele Metaphern durchaus der düstern Stimmung entwachsen sind und dazu beitragen, sie stets von neuem widertönen zu lassen.

Statt des Gefühls des Fremdseins oder Elends wird die konkrete Vorstellung von Fremdling und zerlumpter Bettler gesetzt:

«Nous sommes ici comme deux pauvres en haillons» (A+P.139).

«Une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille!» (Intr. 203). Dies Bild könnte leicht zur Annahme der Beseelung führen, doch das «on dirait» weist auf die Analogievorstellung hin.

Digitized by Google

Entsprechend dem Sprachgebrauch wird vom nahenden Unglück als vom Feind geredet: «chaque baiser peut réveiller un ennemi!» (A+S. 29; Intér. 190).

Der Schmerz wird einer Welle verglichen:

«Il est bon que la première vague se brise sur quelques paroles inutiles; elle se divise ainsi sans bruit et sans effort comme l'air ou la lumière» (Intér. 178).

Eigenartig ist das Bild vom Wasser des Lebens in den Bottichen der Zukunft:

«l'eau qui semblait morte dans les grandes cuves de l'avenir» (A+P. 118).

Die Metapher liegt im Verb, wenn Aglavaine ihr Glück ausdrückt:

«je fleuris en toi comme tu fleuris en moi» (25),

oder wenn es von der Wahrheit heißt:

«elle éteint autour d'elle tout ce qui n'est pas vrai» (A+S. 12).

Denselben Gedanken, nur in substantivischer Metapher, enthält das Bild:

«toute la lumière de notre vie va se briser contre un petit mensonge» (A+S. 31).

Den inneren Reichtum beschreibt hübsch folgendes Bild:

«Elle n'a qu'à se baisser pour trouver des trésors inouïs dans son cœur, et elle vient me les offrir en tremblant comme une petite aveugle qui ne sait pas que ses deux mains sont pleines de joyaux et de perles» (A+S. 65).

Allbekannt ist das Bild des goldtorigen Paradieses für das Glück (II, 258). Naiv schildert Sélysette ihre innere Freudigkeit: «comme si toutes les étoiles fussent venues d'elles-même faire du ciel dans mon âme!» (A+S. 83).

β) Das Haar: «Mes baisers s'élèvent le long des mille mailles d'or» (M+P. 49).

«On dirait que le roi est tombé dans la neige!» (Pr. 166).

Die Wangen: «les pauvres fleurs de tes joues ne revivent même plus sous mes baisers» (A+S. 55).

Die Tränen: «La rosée qui monte de ton âme» (A+P. 156).

Das Herz: «Il bat déjà des ailes comme s'il voulait voler vers je ne sais quel ciel ... C'est votre main qui le retient (Pr. 73).

Digitized by Google

Sonnenschein: C'est de l'argent et des perles sur ma robe (Pr. 25).

Kometenschein: Elle a l'air de verser du sang sur le château (Pr. 4).

Wolken: «On dirait des troupeaux d'éléphants noirs qui passent» (Pr. 157).

Aus den beiden letzten Bildern kann man gleichzeitig die psychologische Beobachtung machen, wie das Unheimliche, das wir innerlich ahnen, in die Ungebung unwillkürlich projiziert wird.

2 α. Wie bei den S. Ch. gehört die weitaus größere Zahl der Metaphern in diese Gruppe. So die Bilder, die die symbolischen Märchengestalten einhüllen, von denen ich schon Beispiele gab. So antwortet Aglavaine auf die Frage: tu comprends un peu? «On voit sans peine s'il y a de l'eau pur dans un vase de cristal!» (A+S. 43).

Wie fein wird hier in kurzem Bild Wertschätzung und Reinheit angedeutet!

Ein vorzügliches Bild für das Gefühl der Erleichterung liegt auch in der Metapher «comme si j'avais vécu dans une chambre enfermée que vous auriez ouverte (A+P. 133, vgl. ibid. 120; Pr. 27).

Eindrucksvoll, weil aus einer Reihe von Metaphern sich zusammensetzend, ist der Vergleich von Mélisandes Stimme mit dem Frühlingswind. Er kommt von weit her; er bringt weichen Regen mit; er taut das Eis auf. So ruft Pelléas aus:

«Oh qu'as-tu dit, Mélisande? Je ne l'ai presque pas entendu! On a brisé la glace avec des fers rougis ... tu dis cela d'une voix qui vient du bout du monde ... on dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps ... on dirait qu'il a plu sur mon cœur ... ta voix! ... elle est plus fraîche et plus fraîche que l'eau ... on dirait de l'eau pure sur mes lèvres ...» (P+M. 86).

Entsprechend der Stimme wird der Blick der Geliebten durch Metaphern angedeutet: (les regards) ... «ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence. On dirait que les anges du ciel s'y baignent tout le jour dans l'eau claire des montagnes» (ibid 86).

Dies Bild erinnert an Verlaine (II, 13)

«innocence ... eau claire du cœur»

oder an Gautiers «votre œil limpide, ... lac pur où dort le ciel bleu» (I, 84).

Digitized by Google

Neu scheint dagegen die Metapher für die Unbegrenztheit der Mutterliebe:

«les femmes ne se lassent jamais d'être mères; et elles berceraient la mort même si elle venait dormir sur leurs genoux» (A+S. 106).

Die beiden letztgenannten Beispiele sind dadurch ästhetisch besonders wirksam, daß sie die eigentliche Vorstellung, die auf geistigem Gebiet liegt, durch eine geistig-sinnliche wiedergeben. Denn Begriffe wie der Tod werden durch die Beseelung, die in „den Tod wiegen" liegt, eben zu einem Konkretum gestempelt; ebenso der Begriff Engel, der, trotzdem er etwas Geistiges bezeichnet, weil er es verkörperlicht, unter die Konkreta zu rechnen ist. — Auch das zu Anfang des Kapitels erwähnte Bild von der Liebe (A+S. 44) gehört in diese Gruppe.

Mit stimmungsweckenden Metaphern arbeitet der Dichter in der Pr. M.:

für bedrückende Stille heißt es:

«y a-t-il un mort dans la salle?»

«on dirait qu'il marche autour d'un catafalque!» (Pr. M. 169, 170).

Ich werde unter den Vergleichen gerade Pr. M. auch in dieser Hinsicht hervorzuheben haben; das Unheimliche ist eben hierin mit allen stilistischen wie technischen Mitteln betont.

β) Metaphern, bei denen die Analogievorstellung dem gleichen Gebiet wie die eigentliche entlehnt ist, sind nur ganz selten. «Ce n'est pas ainsi qu'on frappe aux portes . . . c'est comme si un malheur venait d'arriver!» (P+M. 43).

Dies Beispiel ließe sich vielleicht auch als Beseelung auslegen; mir scheint jedoch, daß die eigentliche Vorstellung so unklar ist, daß «un malheur» nur Ersatzvorstellung zur Formulierung dieses Unnennbaren ist.

Gruppe III.

Diese Gruppe enthält, wie gesagt, kaum Metaphern und nur ganz wenig Vergleiche. Visan[1] bewundert darum besonders

[1] T. de Visan: a. a. O.

Digitized by Google

«l'intensité de leur nudité». Die wenigen Beispiele, die vorhanden sind, bieten nichts Neues.

Gruppe IV.

Es überwiegen Beseelungen. Die Stimmungsmetaphern sollen nur froh Unfaßliches ausdrücken. In sehr vielen Analogievorstellungen fällt die Bewegung auf.

1. *α*) «Dans la lumière où j'ai su t'élever il te reste de l'ombre» (Joyz. 68) sagt Merlin, um Gutes und Böses in Arielle zu bezeichnen.

Die Liebe wird der Sonne verglichen, deren Strahlen auch die Wolken des Hasses durchdringen:

«d'une tendre haine qui souriait déjà comme celle que vont percer les rayons de l'amour» (J. 152).

Um zu zeigen, wie ihrer beider Leben und Tod verwachsen ist, sagt Joyzelle:

«Ma mort est l'écho de la tienne» (ib. 158).

Hübsch ist das Wortspiel:

«Joyzelle sera toujours la source de la joie» wenn es auch nur eine geläufige sprachliche Metapher enthält.

Vom Sinnlichen ins Geistige führt der Ausruf: «Vous à côté de lui! C'est comme si la mort voulait être la vie! (ib- 109). Ebenso führt das folgende Beispiel erst zwar ins Sinnliche, dann aber wieder ins Abstrakte zurück:

(Die Zauberkunst) «... quelques débris ramassés dans la nuit qui entoure nos pensées» (ib. 117).

Entsprechend sagt Lancéor von der mutwillig zerstörten Liebe: «Je comprends qu'on retrouve son amour dans les ruines, qu'on ramasse ses débris...» (ib. 91).

Anschaulich wirkt das konkrete Bild neben dem Abstraktum:

«avant qu'une hirondelle, avant qu'une pensée ait le temps d'accourir (49 Joyz.).

So wird auch für das Verlangen Arielles nach Joyzelles Küssen das Bild eingesetzt:

«Encore un! ... comme on boit à la source défendue par les anges... au bord de laquelle on ne s'assoiera plus» (99/100).

β) Aus sinnlichem Gebiet schöpfen die folgenden Beispiele den Ersatz für eine eigentliche sinnliche Vorstellung.

Digitized by Google

Haare: «Mes bras séparent des flots tièdes» (A + Bl. 151).
«ses cheveux qui semblent l'entourer de flammes immobiles» (ib. 154).
«toute ma chevelure est un ruisseau d'éclairs» (ib. 160).
«ce sont tes flammes qui t'éveillent... et tes propres rayons qui t'étreignent» (S. B. 188; vgl. A + Bl. 166; Joyz. 55).
«le voile qui tressaille» (S. B. 190).
«l'or réel» (Joyz. 123) (vgl. Verlaine I, 131; 191).

Mund: «une fleur humide qui respire» (Joyz. 98).

Saphire: le poids du ciel bleu (A + Bl. 140).

Rubine: le sang (ibid. 142).

Licht: «les vagues de feu» (A + Bl. 160).

Tau: «des perles que la nuit distribue en silence au nom des cieux qui s'ouvrent» (Joyz. 98).

Schiff: «une aile lumineuse à l'horizon des flots» (Joyz. 19).

Bekannt ist die Metapher von den Rosen der Morgenröte und den Blüten des Erwachens «les fleurs du réveil» (Joyz. 136).

Unter den angeführten Belegen scheint das zuletztgenannte Bild vom Schiff besonders glücklich durch die im Beiwort festgehaltene Beleuchtungswirkung – unwillkürlich entsteht in uns die Vorstellung des Möwenflugs, die augenscheinlich dem Dichter vorschwebte.

2. *α*) Ähnlich den Bildern der Gruppe II lautet der Ausdruck:

«l'aurore inépuisable qu'il y a dans sa voix» (Joyz. 156).

Die dunkle Vorstellung einer Pflanze liegt zugrunde, wenn es heißt:

«les profondes racines qui nous attachent à la terre» (Joyz. 106).

Das ist ja eine bekannte, fast sprachlich schon erstarrte Metapher. — Der überwältigende Eindruck, den Lancéor auf Joyzelle gemacht, ist sehr gut festgehalten durch das Bild: «je t'avais vu alors et toute la vérité, toute la confiance, comme on voit tout-à-coup la mer entre les arbres» (Joyz. 78).

Ein ähnlich unbestimmtes Gefühl deutet die Metapher an:

«je vous aurais portée sur la crête des vagues ... ah je ne sais comment... comme une coupe pleine de perles précieuses dont pas une ne doit être frôlée d'une ombre, comme une fleur de l'aube où l'on craint d'ébranler une goutte de rosée» (J. 23).


Digitized by Google

Der Weltanschauung Maeterlincks entspringt das Bild:

«les hommes n'ont pas d'ennemis; ils n'ont que des sujets qui ne trouvent plus leur roi» (J. 4). Unter Feinden versteht nämlich Merlin das Unglück im gewöhnlichen Sinn, das aufhört, solches zu sein, im Augenblick, wo der Mensch sich ihm als Herr und Gebieter gegenüberstellt. — Die Unmöglichkeit, daß die Liebe dem Geliebten Geheimnisse vorenthält, versinnbildlicht die Analogie:

«Lorsque l'on dépose un secret dans l'amour, c'est comme si l'on cachait une lampe allumée dans un vase de cristal» (J. 168).

Zusammenfassend kann von den drei Stücken, die diese IV. Gruppe bilden, gesagt werden, daß die Bewegung, die sie als charakteristischer Zug durchdringt, sich bis auf die Wahl der Ersatzvorstellungen erstreckt. Fluten, Quellen, Wasser, Vögel, Flammen, alle beweglichen Phänomene werden mit Vorliebe herangezogen; die Verdinglichung soll, soviel nur angängig, ihrer erstarrenden Kraft beraubt werden; — auch hier die Bergson'sche durée, den élan vital nicht hemmen.

Gruppe V.

Für Metaphern kommen nur M. V. und M. M. in betracht. Ois. Bl. enthält wohl Vergleiche, aber fast keine Metapher; ebensowenig Heil. Ant. Die größte Zahl der Beiträge liefert M. V.

1. *a*) Dem aufmerksamen Betrachter wird nicht entgehen, daß in den meisten Fällen die Metapher im Verb liegt: durch eine sinnlich wahrnehmbare Handlung soll ein geistiger Vorgang angedeutet werden. Insofern also ist diese Gruppe den andern gegenüber verschieden. Die Sprache hat solche Handlungen oft zu geläufigen Metaphern geprägt, die sich auch bei Maeterlinck natürlich finden, wie Ketten zerreißen (M. V. 43), Götzen zerbrechen (ib. 46), getrennte Wege gehn (ib. 47), die Bestie im Menschen entfesseln (ib. 70), jemand in Verzweiflung stürzen usw. Dichterischen Wert erhalten sie erst, wenn sie durch Umänderung ein neues scharfes Gepräge erhalten, das durch die zu häufige Benutzung der Metapher gleichsam abgegriffen, verwischt war. Aus „eine Grenze überschreiten“ in bildlichem Sinn wird:

Digitized by Google

«il y a là *un mur défendu* par ses anges» (M. M. 165) oder „in schöne Worte kleiden“:

«un reste de folie que j'*habille en pourpre*» (M. V. 14), entsprechend: «Qu'avait-il donc besoin de *plonger* tout un peuple *dans une pareille nuit?*» (M. V. 96; vgl. Joyz. 72).

Glücklich gewählt ist die verbale Metapher:

«elle revient en triomphe; on dirait qu'elle *éclaire* la foule» (M. V. 85).

Steif und erkältend wirkt dagegen in Marie Magdeleines leidenschaftlich erregter Rede das ausgeführte Bild:

«je ne peux pas *plonger la flamme dans la boue pour épargner la lampe*» (159), worunter Leib und Seele gedacht werden,

1. β) Die Metaphern, die auf sinnlichem Gebiet oder nur auf geistigem bleiben, sind wieder sehr dünn gesät.

Licht: «Pise n'a jamais élevé vers l'azur *une fleur* plus splendide» (M. V. 38).

Haare: «de l'or vierge . . . des gerbes . . . des touffes . . . des flots d'or (Ois. Bl. 22), un voile d'or impénétrable».

Körper: «cette vasque de porphyre» (M. M. 14).

Hübsch ist die Wiedergabe des Sinneneindrucks durch das Blütenfeld von Anemonen «on dirait que *la terre est en flamme* au pied des oliviers» (M. M. 3).

2. α) Stimmungsmetaphern sind gerade in M. V. sehr bezeichnend gewählt für das zugrunde liegende x, das sie andeuten sollen. So Prinzivallos Vergleich:

«J'étais comme celui qui se rappelle une fleur qu'il n'a vue qu'une fois, en passant, dans un parc, par un jour indécis, et qui en voit cent mille, tout-à-coup, dans un champ inondé de soleil . . .» (M. V. 61). Vgl. S. 72.

Oder das Bild für Vannas Keuschheit:

«Elle mettait un grand lac de lumière et d'amour que rien n'eût pu franchir entre leurs pensées et la tienne» (M. V. 28).

Entsprechend:

«son regard où descendent les anges . . .» (M. M. 156).

Aus sinnlichem in geistiges Gebiet führt die Metapher:

«Êtes-vous la mort ou la honte qui attendent?» (M. V. 88).

Digitized by Google

Daß die Zahl der Metaphern in dieser Gruppe bedeutend abgenommen hat, liegt an der zunehmenden vision périphérique des Dichters. Das auf diesem Weg Geschaute vermag der Künstler leichter durch das mot propre zu bezeichnen; für das innere Erlebnis bedarf er des Bildes; daher setzt auch B. Croce «conoscenza intuitiva» als «produttrice d'*imagini*»[1] ein.

Vergleiche.

Gruppe I.

Es ist bezeichnend für die unbestimmte Perzeption des Dichters der S. Ch., die es gar nicht bis zur Apperzeption kommen läßt, daß in diesen Gedichten sehr wenig Vergleiche enthalten sind.

les végétations ... «immobilement comme un songe» (14)
«un sanglot glauque éternelle monotonement comme un rêve (14).
la croissance des fleurs ... «morne comme les regrets des malades» (16).
les désirs «pâles comme des malades» (61).
«vos doigts purs pareils à des anges de glace» (91).

Die angeführten Beispiele zeigen, daß die Vergleiche nicht erläutern, sondern ästhetisch stimmungsweckend sein sollen.

Die übrigen Bilder, so leicht ihre äußere Einführung durch semblable à, avoir l'air de, pareil à zu der Annahme von Vergleichen verleiten mag, sind, da das Tertium comparationis nur gedacht wird, bereits unter Metaphern erwähnt worden.

Auf einen Vergleich möchte ich jedoch nochmals besonders hinweisen:
mes yeux ... «rêveurs comme des chiens dans l'herbe» (33), da er durch seine Auschaulichkeit gerade in der Treibhaussphäre auffällt.

Gruppe II.

Etliche Vergleiche der Pr. M. verraten den «trait plutôt réaliste»[1], den Maeterlinck ursprünglich gehabt hat:

---

[1] Zit. Z. f. franz. Sprache XLII 2/4.
[2] M. Esch: M. Maeterlinck, P. 12.

Digitized by Google

«elle est plus verte qu'une noyée de quatre semaines» (84), vgl.:

«leurs membres s'enlacent comme ceux des noyés» (M. d. T. 233)

«Les yeux des morts vont sauter sur moi comme des grenouilles» (Tr. 192).

Andre zeigen den krankhaften Zug, der aus den S. Ch. hervorging:

«c'est cette journée étrangement chaude; j'ai cru vivre tout le jour dans une salle pleine de fiévreux» (Pr. 48).

«les mains de la reine Anne m'ont mis en sueur plus que ce soleil de septembre» (ib. 50).

In allen Fällen liegt die Absicht vor, ein Schaudern bald stärker, bald schwächer als ängstliche Stimmung hervorzurufen.

Dagegen soll nur die ästhetische Wirkung, ohne Nebenabsicht des Grauens, geweckt werden in Vergleichen wie:

«Toute l'âme jaillira du fond de la douleur comme une eau pure et vive» (A+P. 132).

«Ta joie est tombée sur mes lèvres comme un enfant au seuil de la maison» (ib. 152), vgl. noch P.+M. 23; A.+P. 120, 117.

Auf sinnlichem Gebiet bleiben folgende Vergleiche:

«Ces petites mains que je pourrais écraser comme des fleurs» (P.+M. 34) oder «des mains froides et pâles comme une main de neige» (Pr. 42).

«Tes cheveux palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or» (P.+M. 52).

«J'ai entendu tes os gémir comme des enfants» (A.+P. 132).

«Il dort très gravement, une main sur le front, comme un petit roi triste» (M. d. T. 211).

«Son âme vous prend dans ses bras comme un enfant qui souffre» (A.+P. 120).

Die Zahl der Vergleiche ist gegenüber der der Metaphern viel geringer; dies beweist, daß der unklar mystische Nebel nicht durch klar apperzipierte Vorstellungen gestört werden soll. Die Beispiele zeigen, daß die Vergleiche fast immer aus der Natur oder dem täglichen Leben geschöpft sind.

Digitized by Google

Gruppe III

wieder fast ohne Vergleiche: «Elles ont l'air de poupées immobiles» ist das einzige Beispiel, das zu finden wäre (Intér. 181).

Gruppe IV

enthält dagegen sehr viel Vergleiche; denn die Apperzeption des äußeren Lebens ist klar, und von dieser Tatsache wird auch die Schau der inneren Welt beeinflußt.

a) Geistiges wird mit Sinnlichem verglichen oder umgekehrt.

Versprechungen werden dürren Blättern, die der Wind verweht (Joyz. 80); die Liebe einem reinen Gebirgswasser (ib. 8); ähnlich reine Gedanken einem durchsichtigen Wasser (ib. 91) verglichen.

Eindrucksvoll ist das Bild der unbeweglichen Gäste, Glück und Tod:

«le bonheur et la mort qui attendent comme deux hôtes égaux, indifférents, impénétrables» (Joyz. 12).

Der Vergleich von Blicken mit Flügeln ist Maeterlinck, wie wir sahen, schon früh vertraut. Er führt in Joyz. einmal zu einem langen, fortgesetzten Bild, das sich über eine Seite hin erstreckt. Diese Wiederaufnahme erhöht die ästhetische Wirkung natürlich. H. Kleist ist ein Meister dieser fortgeführten Vergleiche und Metaphern.

«Je m'attarde à ma joie, à ta surprise heureuse, à suivre tes regards qui me semblent si beaux dans leur fuite étonnée où point la confiance, et qui ne savent plus où reposer leurs ailes comme des oiseaux de mer qui ont perdu la rive.... etc. Ah, ce nom te réveille, et voici que la rive apparaît aux regards égaréé dans l'espace...» (Joyz. 166).

Das Bild des Flügels wird auch für den Wohlklang des Namens Joyzelle angewandt:

«il caresse comme une aile, une haleine de fleur, un souffle d'allégresse, un rayon de lumière» (Joyz. 16).

Die Verquickung von Konkreten mit Abstrakten erhöht wiederum den ästhetischen Wert des Vergleiches.

Aus sinnlichem in geistiges Gebiet führt die Setzung:

«des émeraudes plus verts que le printemps» (A+Bl. 141).

Digitized by Google

β) Der Vergleich ist aus demselben Gebiet geschöpft wie das verglichene Objekt.

Auf den menschlichen Körper bezüglich fallen die vielen Vergleiche für Haare auf:

«Mes cheveux sont éteints comme une cendre pâle que la flamme a quittée» (Joyz. 86);

«sa douce chevelure s'épanche comme un flot de lumière immobile» (Joyz. 93);

«tes cheveux épars comme une vapeur bleue» (Joyz. 3).

Augen: «ses yeux plus doux que les yeux d'un enfant qui se met à genoux» (S. B. 184).

Finger: «ses doigts plus froids que ce marbre»... (Joyz. 120).

Fuß: «son pied recourbé comme une fleur prudente, tâte l'eau» (Joyz. 71).

Personen werden verglichen bald einem unruhigen Schatten (Joyz. 27), bald einem blinden Bettler (Joyz. 48), bald einer Mutter, die tastend ihre Kinder sucht (A.+Bl. 151).

Naheliegend ist der Vergleich von Sonnenstrahlen mit Diamanten (J. 55) oder von Amethysten mit Veilchen (A+Bl. 39).

Weniger abgegriffen ist die Analogie zum Nebel:

«Un brouillard si épais qu'il emplissait les mains comme de plumes blanches» (Joyz. 26).

Mit Metapher verbunden sind die Vergleiche:

«la clarté du ciel coule entre ses épaules comme une eau lumineuse sur des ailes de marbre...» (Joyz. 71);

«les nappes de l'autel tremblaient sous nos mains comme un ruisseau de lait...» (S. B. 192).

Gruppe V.

Während die Zahl der Metaphern abgenommen hat, finden sich im Verhältnis dazu mehr Vergleiche. Diese sind künstlerisch am schönsten in M. V. — Ois. Bl. enthält einige, die der Erklärung dienen — wiederum ein realer Zug mehr in der Märchenwelt. Komisch soll der einzige Vergleich im Heil. Ant. wirken, wenn die Köchin ausruft im Hinblick auf die altjüngferliche Herrin: „Sie ist frisch wie 'ne Rose!" —

M. M. enthält eine Reihe von Vergleichen, die zur größeren Anschaulichkeit beitragen, wenige, die die ästhetische Wirkung erhöhen sollen.

Digitized by Google

α) Geistiges wird mit Sinnlichem verglichen oder umgekehrt.

«C'est l'heure qui décide, et ma vie tient en elle comme ces grands navires aux voiles éployées que les prisonniers introduisent, en même temps que leurs songes, dans une bulle de verre» (MV. 37).

Dieser Vergleich überrascht wegen seiner Neuheit. Wir alle kennen jene Glaskugeln, die Schiffe in sich schließen. Sollte hier nicht ein Anachronismus vorliegen?

Ästhetisch besonders wirkungsvoll ist der Hymnus auf den Frühling, der Vergleich mit Beseelung verbindet:

«... quand le ciel est heureux comme un roi qui s'éveille, quand la mer se soulève comme une coupe de lumière qu'une déesse d'azur tend au dieux de l'azur ...» (M. V. 7).

Ebenfalls gilt das von Marcos Begrüßung:

«Te voilà plus radieuse que si tu revenais des sources de ce ciel qui chante ton retour» (M. V. 87).

Metapher verbindet sich mit Vergleich, wenn Prinzivallo sagt:

«Le mur qui nous séparait devenait transparent, et j'y plongeais les mains, j'y plongeais les regards comme dans une onde fraîche, et je les en retirais ruisselants de lumière, ruisselants de confiance» (M. V. 71).

Wiederum fällt die kühne Verbindung von Abstraktem mit Konkretem auf. Es mag hierin auch eine Stilbeeinflussung durch Villiers de l'Isle Adam zum Ausdruck kommen. A. Barre[1] hebt hervor, daß Wendungen wie «le prodige de cette fleur» ihm eigentümlich sind. Eine solche Zusammenstellung von Abstraktum und Konkretum ist gerade in den Metaphern und Vergleichen ein, wie man sehn kann, sehr häufiger Zug Maeterlincks.

Kennzeichnend für Guidos Verzweiflung ist die Hyperbel:

«je veux être seul, plus seul que dans la tombe» (M. V. 88) oder für Marie Magdeleines Trostlosigkeit:

«mon âme tombe, tombe comme une pierre dans un trou» (M. M. 155).

Anschaulich wirkt der Vergleich:

«Je voyais leurs rayons (des regards) immobiles comme on voit les rayons du soleil dans une chambre obscure» (M. M. 88).

---

[1] A. Barre: Le Symbolisme. P. 62.

Digitized by Google

β) Der Vergleich bleibt auf demselben Gebiet wie das verglichene Objekt.

«J'ai retenu mon souffle comme ferait le lâche pendant que les voleurs saccagent sa maison,» sagt Guido von sich (M. V. 79). Er vergleicht Vanna mit Judith und Princivalle mit Holofernes (90).

«Je rentrais comme une bête ombrageuse et méchante au fond de ma tanière,» erklärt Marie Magdeleine und malt im Vergleich die sie beseelende Stimmung aus (M. M. 63). — Demselben Zweck dient der Vergleich: «Vous étiez grave et doux comme une petite fille, et vous me regardiez comme une jeune reine» (M. V. 60) oder: «Tous ceux qui l'approchent sont heureux comme des enfants qui s'éveillent» (M. M. 71).

Ein hübscher Vergleich der großen Kinderaugen: «N'ouvre pas des yeux comme des grottes de saphir!» (O. Bl. 239),

Im Verb liegt das Tertium comparationis, wenn es heißt: «Vous branlez tous la tête comme des épis vides...» (MM. 77) oder in «Le campanile brûle comme une torche heureuse...» Hier bringt das Beiwort gleichzeitig Beseelung hervor.

Bekannt ist der Vergleich von Bett und Grab; es paßt wenig in die froh erregte Stimmung, die Princivalle beherrscht, wenn er gerade dann Anwendung findet (M. V. 56).

Auf geistigem Gebiet bleibt der Vergleich:

«il me hait plus profondément que la mort» (M. V. 36) oder

«plus hideux que la mort» (M. M. 133) — beides wohlbekannte Anlogien. Scharf ausgeführt klingen bewußt Guidos Worte:

«Il pèse chaque mot avec autant de soin que l'on pèse un remède au chevet d'un mourant» (M. V. 99).

Ebenso erklären die Vergleiche:

«Le cadavre était là, couché comme une statue informe, rigide, étroite...» (M. M. 87), oder:

«Une poule frémissante comme un nid de guêpes» (M. M. 82; vgl. 48); ebenfalls etliche Beispiele aus Ois. Bl.:

«bleu comme une bille de verre bleu» (67);

«aveugle comme une taupe» (167);

«blond comme les blés» (22).

Was die Häufigkeit der Metaphern und Vergleiche anbetrifft, so mag folgende Statistik der Dramen darüber Auskunft geben. Es wurden geprüft je dreißig Seiten, beginnend von den zweiten

Digitized by Google

Aufzügen in den längeren Dramen, vom Anfang an bei den Einaktern:

Gruppe II	Metapher	Vergleich	Gruppe IV	Metapher	Vergleich
Pr. M.	2	6	S. B.	4	1
7 Pr.	1	1	A.+Bl.	10	1
P.+M.	6	6	Joyz.	10	5
A.+P.	8	6			
M. d. T.	4	2	Gruppe V		
A.+S.	8	—			
			M. V.	10	7
Gruppe III			Heil. Ant.	—	1
			Ois. Bl.	—	1
Intr.	2	—	M. M.	6	8
Av.	—	—			
Intér.	4	1			

Zusammenfassung.

Das Ergebnis der Untersuchung ist demnach folgendes:

1. Maeterlinck bleibt stets ein Dichter der inneren Schau (vision centrale). Diese offenbart sich, neben anderm, vorzüglich durch auditive Mittel.
2. Daneben zeigt sich im Lauf der Jahre die «vision périphérique». In dem Maß wie diese auftritt, rückt jene in den Hintergrund.
3. Die philosophische Entwicklung von Starrheit zur Tat läßt sich im Stil verfolgen.
4. Das Symbol, der hervorstechendste Zug seiner Jugendwerke, tritt demnach im Lauf der Jahre zurück.
5. Die Beseelung zeigt den gleichen Wandel von Zustand zu Bewegtheit. Demgemäß steht gerade die Beseelung der Abstrakta in den späteren Gruppen mehr im Vordergrund, während die der Natur und Dinge, da sie als Wirklichkeit anerkannt werden, mehr zurücktreten muß.
6. Auch Metapher und Vergleich entwickeln sich, was Anordnung und Inhalt anbetrifft, von Zustand zu Bewegung und von rein ästhetischer zu erklärender Bedeutung.

Digitized by Google

Lebenslauf.

Ich, Marie Anne Kuntze, evangelischer Konfession, preußische Staatsangehörige, Tochter des Generals d. I. Ernst Kuntze, wurde am 24. Juni 1881 zu Münster i. W. geboren. Ich besuchte höhere Töchterschulen zu Heidelberg und Berlin, später das Königl. Augusta-Seminar, wo ich 1900 die Lehrerinnenprüfung bestand. Nach längerem Aufenthalt in England und Paris sowie mehrjähriger Lehrtätigkeit an Privatschulen in Cassel, Berlin und Kreuznach studierte ich seit Herbst 1910 romanische und deutsche Philologie sowie Philosophie. Ich bezog nacheinander die Universitäten Marburg (W. S. 1910/11 u. S. S. 1911), Heidelberg (W. S. 1911/12), Berlin (S. S. 1912, W. S. 1912/13), Marburg (S. S. 1913), Göttingen (W. S. 1913/14). Während meiner Studienzeit bereitete ich mich privatim auf das Abiturium vor und bestand im Februar 1913 am humanistischen Gymnasium zu Steglitz die Reifeprüfung. Im Mai 1914 unterzog ich mich der Oberlehrerinnenprüfung zu Göttingen mit gutem Erfolg. Nach vorangegangener Vertretung seit Ostern 1915 am Städtischen Lyzeum zu Kreuznach angestellt, erhielt ich im Herbst des Jahres Studienurlaub und bestand am 12. Januar 1916 zu Marburg das Examen Rigorosum. Seitdem bin ich wieder in Kreuznach tätig.

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit verdanke ich Herrn Professor E. Wechssler, Marburg. Ihm sowie allen meinen akademischen Lehrern möchte ich an dieser Stelle nochmals meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

Digitized by Google

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

Digitized by Google